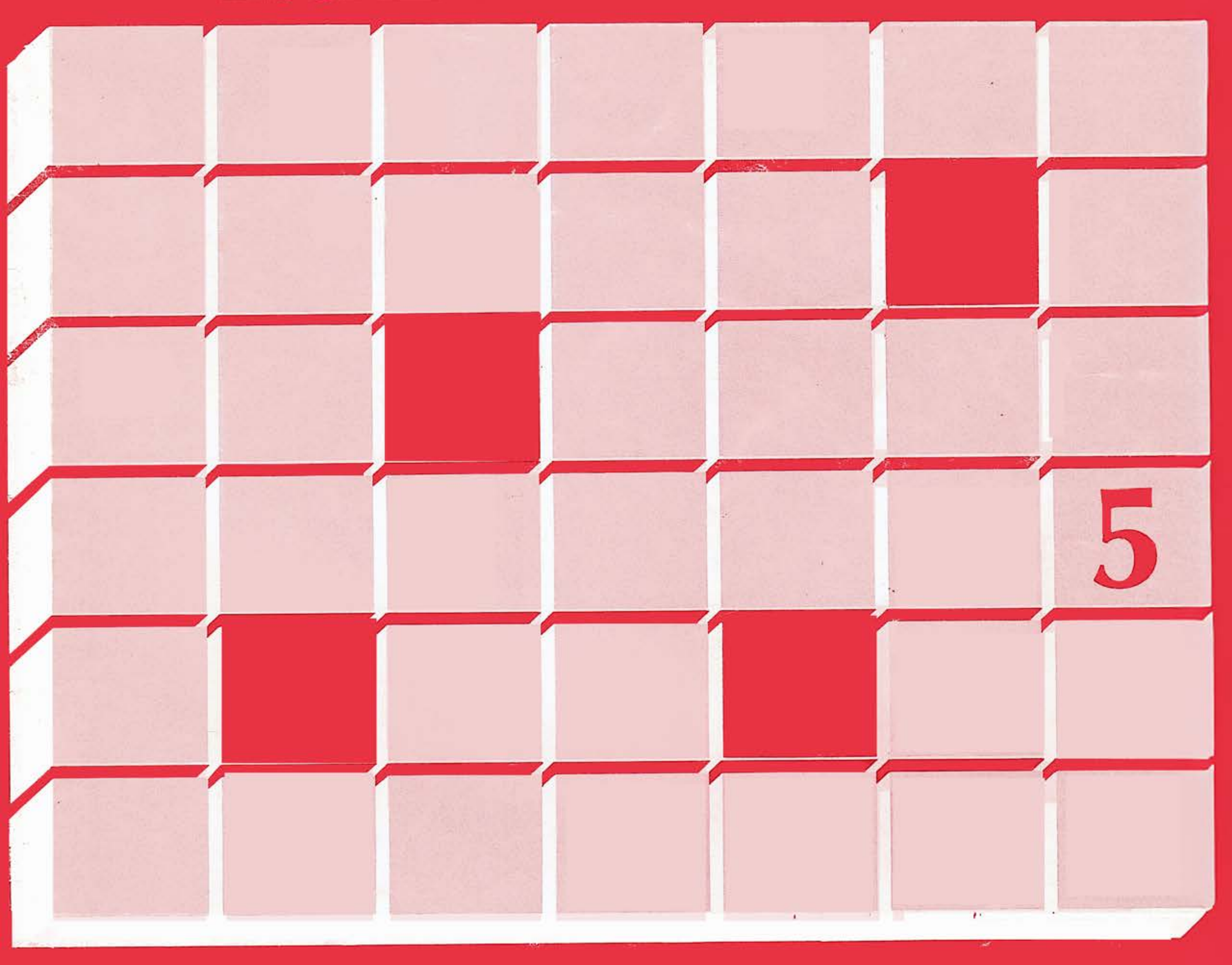
CUADERNOS DE ARQUITECTURA
ESCALA



andrea palladio

Arq. Carlos Niño Murci
PROFESOR DE LA FACULTAD DE A
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLO

La intención primordial de este Cuaderno es la de presentar un texto didáctico con un lenguaje y unas condiciones accesibles; no nos corresponde a los arquitectos residentes en Colombia, participar activamente en las investigaciones sobre los momentos de la historia europea, —nuestro campo para la investigación creativa es aquí—, los orígenes de este trabajo son varias lecturas y algunos viajes rápidos, ahora sintetizados en este escrito y expuestos por primera vez, en una conferencia dictada el 3 de Noviembre de 1980 en la Universidad Nacional, con motivo de la conmemoración de los 400 años de la muerte de Andrea PALLADIO, (acaecida el 19 de agosto de 1580).

Es conveniente, estar referenciando siempre lo leído en las ilustraciones, para poder superar eventuales problemas respecto a los nombres específicos de los elementos arquitectónicos; si se quiere hablar de Arquitectura hay que hablar en su lenguaje, hay que superar el análisis subjetivo de lo simpático o lo bonito y llevar este análisis al nivel específico de nuestra materia, en este caso del lenguaje clásico, sus "palabras" y su "sintaxis".

Quiero agradecer a la Universidad Nacional la posibilidad que me ha dado de ser Arquitecto y de enseñar en ella, y si este escrito ayuda a estudiantes o profesionales a comprender un poco más nuestro oficio, creo que la retribución a sus esfuerzos continúa cumpliéndose.

a Marcos

EL SIGLO XVI

Para comprender la obra de **Andrea PALLADIO** es preciso referenciarla al momento histórico en el cual se desarrolla, o sea durante la primera mitad del Siglo XVI y en la región conocida como el Véneto;... el capital financiero y las actividades especulativas han tomado ya notable predominio y en la alianza Estado-Capital se incuban los gobiernos absolutistas europeos, pequeñas repúblicas y numerosos señores se unifican y centralizan, a la vez que los grandes financistas dominan el comercio y los ejércitos y por lo tanto a reyes, señores y gobernados. **(Fig. 1).**

Venecia es entonces una isla defendida por la muralla natural que es el mar; pero para entonces, ha terminado la época de grandes utilidades de sus comerciantes quienes sufren la crisis inflacionaria producida por el oro americano en el Viejo Continente y por la inseguridad en el Mediterráneo. Los bancos venecianos quiebran y los centros económicos se desplazan a los nuevos Estados europeos, los cuales inician el comercio por el Atlántico, con barcos modernos y rápidos, lejos del peligro de los turcos y aliados o confundidos con los piratas europeos.

La **aristocracia veneciana** que ha amasado grandes fortunas, desvía sus inversiones a actividades menos riesgosas, revitalizando industrias como las del algodón, la lana y ciertos bienes de lujo, o a la agricultura y el campo; inicia la adquisición o la recuperación de tierras cultivables en "terra firma", planea sistemas menos obsoletos de explotación agrícola, necesita construír la sede de tales actividades, donde además ella pueda habitar dignamente. Surgen así las villas como síntesis de sus aspiraciones humanísticas con las necesidades prácticas de la labor agrícola, construcciones sencillas pero elegantes, económicas y grandiosas.

Otros hechos importantes durante el Siglo XVI son: la **Guerra del Cambrai** en 1508, una guerra de todo el Sur italiano, del Papado aliado con España, Fernando el Católico, el emperador Maximiliano y Francia, contra Venecia y la República Serenissima despojándola de sus dominios en tierra firme; esta guerra propicia en la región un ambiente antipapista, no propiamente antirreligioso, pero sí cercano al ambiente reformista del Norte de Europa. Es algo precipitado identificar la posición de Venecia con la de Vicenza, —donde desarrolla su labor **Palladio**—, ciudad neutral y provinciana que fluctúa según las circunstancias y que durante esta época estará gobernada por el Capitano, delegado de Venecia, a cuyo lado deberán alinearse en esta guerra sus ejércitos.

En 1517 entra en pleno auge la crítica protestante conocida como la **Reforma,** impulsada por el monje alemán **Martin LUTERO**. Es ella una denuncia de la corrupción del clero y del papado, de la explotación de la fé, por medio del negocio de las bulas; cuestiona dogmas importantes de la Iglesia como la infalibilidad del Papa y la virginidad de María madre de Cristo, y plantea la doctrina de la justificación por la fé, la interiorización e individualización de la práctica religiosa lejos de la liturgia ostentosa, "idólatra" y comunitaria del catolicismo.

En 1527 sucede el **Sacco de Roma,** cuando el Emperador Carlos V destruye la ciudad, generando una migración masiva de artistas al Véneto; San Micheli va a Verona, Sansovino a Venecia, Giulio Romano a Mantua e inclusive Miguel Angel va unos meses al Véneto, iniciando ellos la adaptación de los logros del Renacimiento Toscano o Romano al ambiente veneciano y preparando la labor ulterior de Palladio.

En 1545 (hasta 1563) se realiza el **Concilio de Trento**, donde se oficializa la separación del protestantismo, trazando una clara frontera entre ortodoxia y herejía y definiendo las bases para la **Contrarreforma.** En este Concilio se adapta la Iglesia a la vida moderna, se dictan las pautas para la interpretación de la Doctrina y su aplicación en la liturgia; comienza la era de la autoridad y la Academia colocando la expresión artística bajo la supervisión doctrinal de los teólogos y más tarde de Académicos o Arquitectos gobernantes —tipo Le Brun— que regirán las pautas estéticas de épocas enteras.

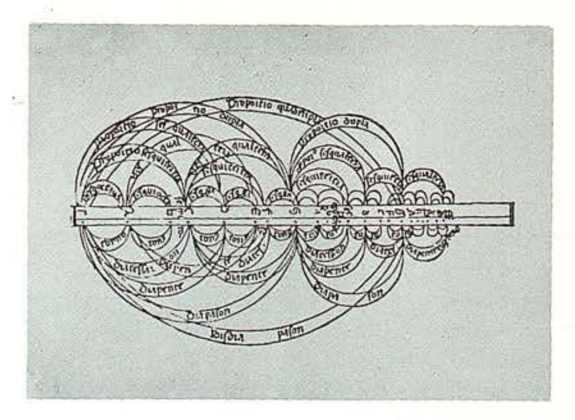
En 1571 se desarrolla la **batalla de Lepanto** (conocida por haber sido herido allí Miguel de Cervantes al lado del ejército de Felipe II) donde se derrota a Muslin y se rechaza a los

1. La Institutioni harmoniche según **Zerlino.**

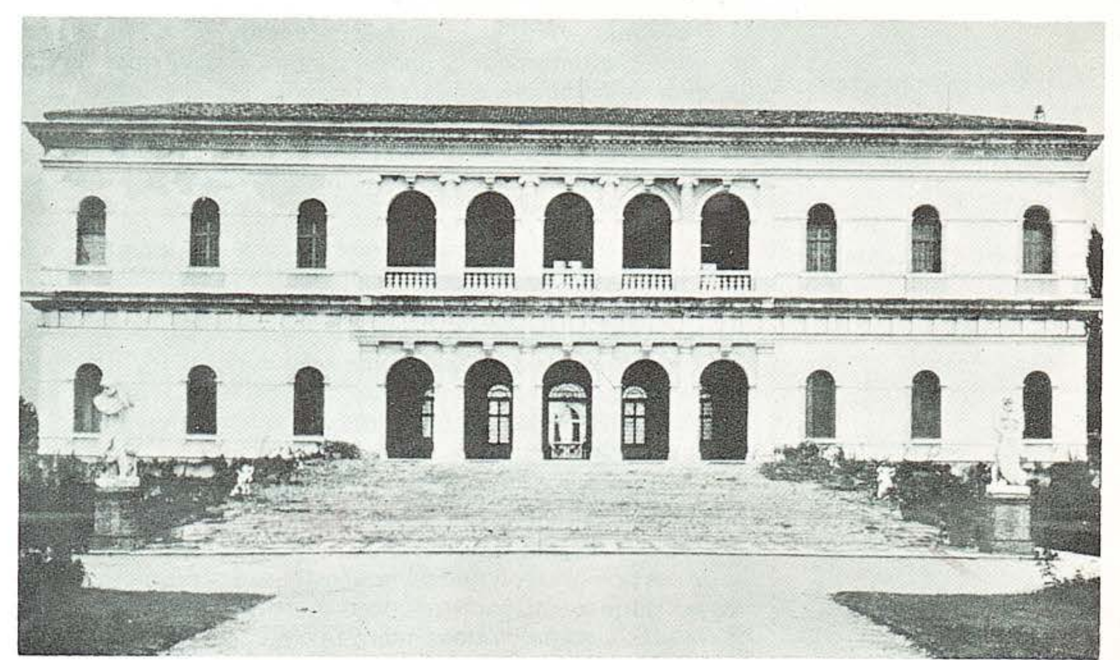
2. Hospital Les Innocents en Florencia, obra de **Filippo Brunelleschi.**

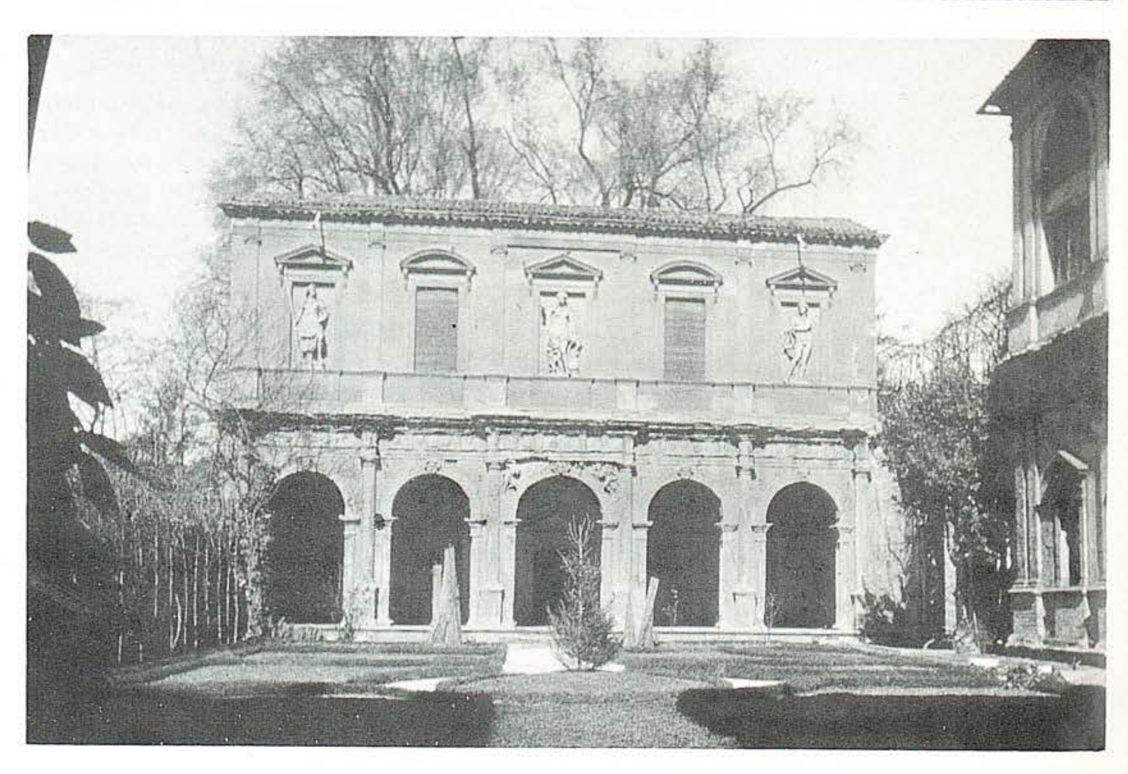
3. Villa Garzoni en Ponte Casale (1540-50), obra de **Sansovino.**

4. La Loggia Cornaro. Padua (1530) Obra de **Palladio** en colaboración con **Gian Falconetto.**









turcos, abriendo de nuevo, aunque momentáneamente, el comercio en el Mediterráneo hasta entonces restringido por el peligro de los ataques moros.

EL RENACIMIENTO

En lo cultural debemos comenzar por definir el significado del **Renacimiento** que como su nombre lo indica es un volver, un renacer de las fuentes filosóficas, literarias y artísticas del mundo clásico, de la antiguedad griega y romana; es un período Humanista donde el hombre, como criatura a imagen divina, refleja en la belleza de sus proporciones, la armonía del Cosmos y la unidad de la Naturaleza. Aquí comienza la era naturalista y científica que caracterizará la cultura occidental moderna donde el arte como estudio de la naturaleza es instrumento de representación del mundo.

La Arquitectura del Renacimiento utiliza el lenguaje propio del mundo clásico grecorromano, capiteles, molduras, frontones y pilastras, (**Fig. 2**) persiguiendo el principio de unidad y simetría por medio de la proporción, —las partes entre sí y ellas con el todo—, a través del Módulo y la aplicación del Orden. El espacio arquitectónico del Renacimiento es estático y axial, conformado por una sucesión unívoca de secciones espaciales (campatas) enteras y fácilmente perceptibles (**Fig. 3**).

El **pensamiento Humanista,** de Platón toma el concepto de la Idea, como principio y fin de todas las cosas, en donde el fin de la creación artística es su eterno aproximarse al concepto de la armonía divina; el neoplatonismo con Marsilio Ficino "trata de conciliar el pensamiento de Platón y el de Aristóteles sobre lo bello; el arte busca lo bello y lo bello es agradable, proporcionado y armónico". (*) De Pitágoras toma el concepto de la estructura matemática y armónica del universo, donde todo se reduce al número y la armonía musical es un reflejo de la estructura matemática del Cosmos; de Aristóteles toma el concepto del Hombre como protagonista del universo e intérprete de la naturaleza que lo circunda, y con la lógica deductiva aristotélica organiza un sistema que se manifestará especialmente en la Arquitectura y en la escala humana como su generatriz.

La **Universidad de Padua** es el centro donde se concreta la aparición de este humanismo hacia el noreste italiano, es un semillero de ideas e inquietudes contemporáneas en las mentes de aristócratas y nuevos burgueses que se colocan bajo su ámbito. La primera figura destacable de este círculo es **Alvise CORNARO,** burgués hacendado y humanista, quien lucha por una serie de medidas democráticas sobre la distribución y utilización de las aguas así como el aprovechamiento de las tierras cultivables; su tratado de Arquitectura es tan breve como práctico, busca de manera pragmática "lo bello pero cómodo", planteando un lenguaje sencillo y económico relacionado con el empleo de la tradición clásica. La Loggia y el Odeon (**Fig.4**) que construye en el jardín de su residencia, en colaboración con el pintor **Gian FALCONETTO** son una aplicación ejemplarizante de sus conceptos y constituyen el primer edificio clásico en la región.

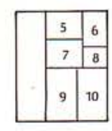
Otra figura importante en el panorama cultural del momento es **Gian Giorgio TRISSINO**, humanista, este sí vicentino; aristócrata alejado del pueblo y algo retrógrado (**), quien aboga por la conformación de un italiano que parta del latín y del griego a diferencia de otros humanistas que luchan por un italiano a partir del volgare (el cual finalmente se impondrá); Trissino es escritor, poeta y filósofo, organiza un círculo de estudios en su residencia, que se desempeña como un centro de difusión intelectual y que es el germen de la posterior Academia. En la construcción de la Villa Cricoli de su propiedad trabaja el joven Palladio, donde después de años de labor artesanal inicia su contacto con la cultura clásica.

La trilogía de humanistas importantes del Véneto, que influencian de alguna manera la concepción arquitectónica de Palladio, la completa **Daniele BARBARO,** aristócrata veneciano de conocimientos enciclopédicos, embajador en París, traductor de Aristóteles y editor de Vitruvio, (cuyas ilustraciones realiza Palladio). Arquitecto y propietario a través de una mutua colaboración plasman en la Villa Barbaro todas sus convicciones culturales.

La Academia sigue la definición aristotélica de las artes en un sistema de Cinco Virtudes: el Arte, la Ciencia, la Prudencia, la Sabiduría y el Intelecto; ciencia e intelecto pertenecen a la verdad necesaria y en este se refleja la virtud del alma, las artes pertenecen a la verdad contingente y son las Matemáticas quienes ligan estos dos niveles. ¡Como la arquitectura se basa en el número es de todas las artes la que más se acerca a la idea platóni-

(*) Francisco GIL TOVAR, Historia del Arte e Iniciación al Conocimiento de los Estilos. Bibliográfica Colombiana Ltda. Bogotá, 1965, pág. 183.

(**) Rudolf WITTKOWER, Principios Arquitectónicos de la Edad del Humanismo. Academy Editions, Londres, 1973, (primera edición, 1949), pág. 57 y ss.



5. Dibujos de **Palladio,** Las ternas de Agripa, Londres.

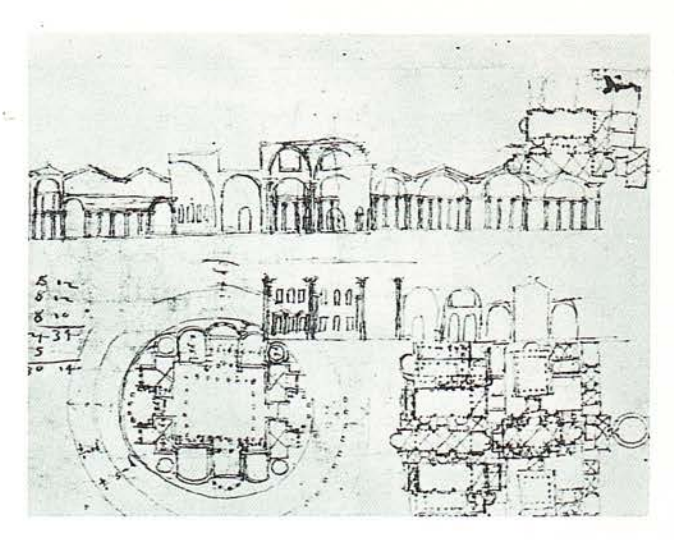
6. San Pietro in Montorio (1503) en Roma, obra de **Bramante.**

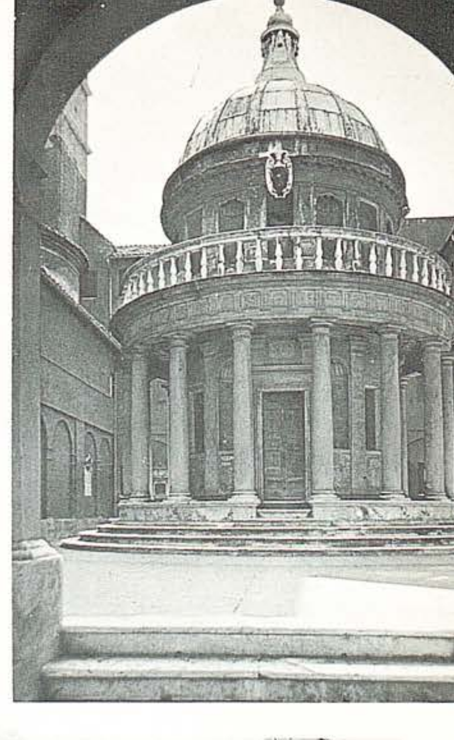
7. La Biblioteca Marciana (1537), obra de **Sansovino.**

8. Il Fondaco dei Turchi.

9. Portada de Los cuatro libros de la arquitectura.

10. Portada del tercer capítulo de Los cuatro libros de la arquitectura.







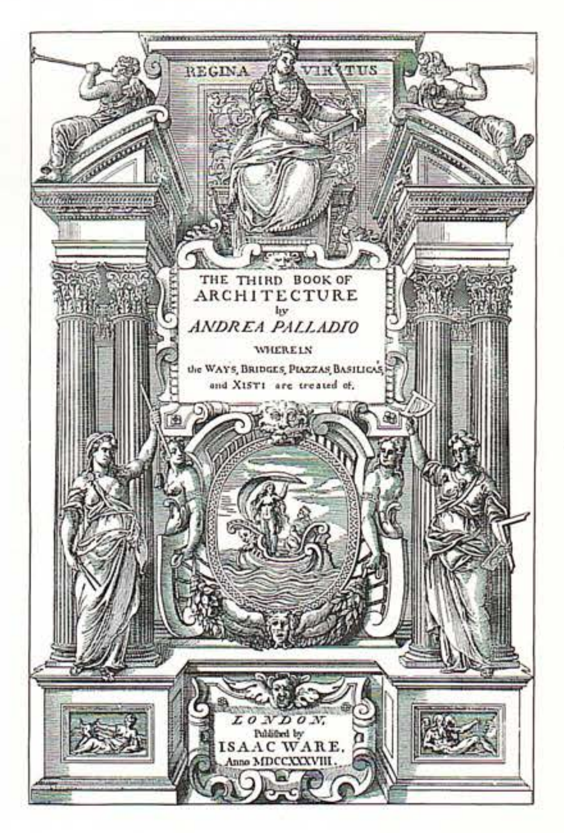




REGINA VIRTUS

THE FOUR BOOKS
OF
ANDREA PALLADIO's
ARCHITECTURE:
WHEREIN,
After a short Treatise of the Five ORDERS,
Those Observations that are most necessary in
BUILDING,
PRIVATE HOUSES, STREETS, BRIDGES, PIAZZAS,
XISTI, and TEMPLES are treated of.

LONDON,
Published by
ISAAC WARE,
Anno MDCCXXXVIII.



REGINA VIRTUS

THE THIRD BOOK OF
ARCHITECTURE
by
ANDREA PALLADIO
WHEREIN
the WAYS, BRIDGES, PIAZZAS, BASILICA'S,
and XISTI are treated of.

LONDON,
Published by
ISAAC WARE,
Anno MDCCXXXVIII.

ca pues representa y simboliza dicha imagen interior; para Palladio "la buena Arquitectura es una facultad moral y la Arquitectura es una emanación de la unidad de las ciencias y las artes que constituye en conjunto el ideal de la virtud" (*).

PALLADIO, ARQUITECTO

Andrea di Pietro, hijo de Pietro della Gondola, nace en Padua en 1508 y trabaja, durante 18 años como picapedrero o aprendiz de escultor, primero en Padua y posteriormente en Vicenza en el famoso barrio de Pedemuro donde se labora para los principales arquitectos del momento, entre ellos San Micheli y Sansovino. Es importante tener en cuenta este prolongado aprendizaje artesano antes de su llegada a los círculos intelectuales ya a la edad de 30 años, cuando entra a colaborar con Trissino en la construcción de su villa e ingresa a la Academia Olímpica; allí asimila la concepción neoplatónica y aristotélica que caracteriza la filosofía del arte del Siglo XVI. Su nombre, **PALLADIO**, le es impuesto por Trissino quien lo toma de su poema L'Italia liberata dei Goti, donde narra la expulsión de los godos de Italia —salvando la tradición clásica en la península—, por los ejércitos de Belisario, comandante de Justiniano y cuyo ángel guardián se llamaba Palladio.

Tres elementos deben contemplarse en la síntesis lograda en la obra palladiana que son: la antiguedad, el mundo contemporáneo y la tradición campesina del Véneto. De la **antiguedad** conoce las ruinas de Verona y sus alrededores, así como estudia y dibuja los monumentos romanos (**Fig. 5**), en cuatro viajes que hace a la ciudad realiza levantamientos arqueológicos de los edificios y aunque son frecuentes sus especulaciones imaginativas, la guía arquitectónica que realiza para turistas y peregrinos será durante tres siglos el estudio más práctico y preciso sobre el legado de la antiguedad en la Ciudad Eterna.

En estas visitas observa también la **arquitectura contemporánea,** admirando ante todo el trabajo de Bramante hasta el punto de que el único edificio moderno incluído en sus Quattro Libri es el templo de San Pietro in Montorio, cercano para él, al ideal de perfección de los edificios antiguos. No se sabe a ciencia cierta si conoce la obra de Miguel Angel pero en la utilización de elementos tales como el orden gigante o en cierto desdén por el canon hay clara influencia del trabajo del Buonarroti.

También conoce a **Giulio ROMANO,** arquitecto manierista, intelectual e irónico, quien durante una corta estadía en Vicenza, realiza dibujos para el Palacio Thiene y asesora a la municipalidad en el proyecto para la Basílica; de él toma algunos aspectos secundarios, especialmente en su gusto por la tosquedad rústica de la piedra o la disposición expresiva de los sillares. Conoce a **Serlio,** arquitecto boloñés que escribe un Tratado de Arquitectura práctico e ilustrado, de gran aplicación e influencia en las construcciones de su época; y conoce también a **San Micheli** y a **Sansovino** de quienes asimila su afán de adaptarse a la luminosidad y sensualidad propias de la cultura veneciana, hecho que se evidencia ante todo en la relación existente entre la Biblioteca Marciana de Sansovino y la Basílica palladiana de Vicenza.

Por último, tenemos la presencia de la **tradición rural véneta** expresada en el gusto bizantino por el manejo de la luz y del color, transplantando el cromatismo del palacio gótico a la articulación plástica y volumétrica del Renacimiento. El carácter defensivo y medieval del Fondaco dei Turchi (**Fig. 8**), con sus torres laterales sus almenas y su masividad se encuentra en las primeras villas del arquitecto; y de las casas medievales campesinas retoma las torres palomares que rematan cada una de las dos alas laterales, donde se organizan los depósitos y demás dependencias propias a las actividades de producción agrícola.

Palladio es el arquitecto que mayor **influencia** ha ejercido en la Historia de la Arquitectura occidental y ello ha sido posible ante todo por medio de los Quattro Libri, publicado en 1570 y destinado a propagar, en un compendio teórico-práctico la ideología humanística, presentando modelos repetibles a través de la ilustración de sus obras; en la portada de este Tratado se ven la Arquitectura y la Geometría señalando en lo alto a la virtud. (**Fig. 9**). y en su interior contiene cuatro libros o capítulos, el primero dedicado a comentar los materiales y elementos necesarios para la construcción, así como a representar, de manera clara y didáctica los órdenes, acotando las diferentes partes y anotando sus nombres respectivos. Allí están los agregados y las piedras, los pavimentos y cielorasos, escaleras y chimeneas constituyéndose en una especie de Neufert de consulta obligada de la época. (**Fig. 10**). El segundo presenta las fábricas privadas e ilustra ante todo los palacios y villas construídos por él, pero corregidos y simplificados para facilitar su percepción ha-

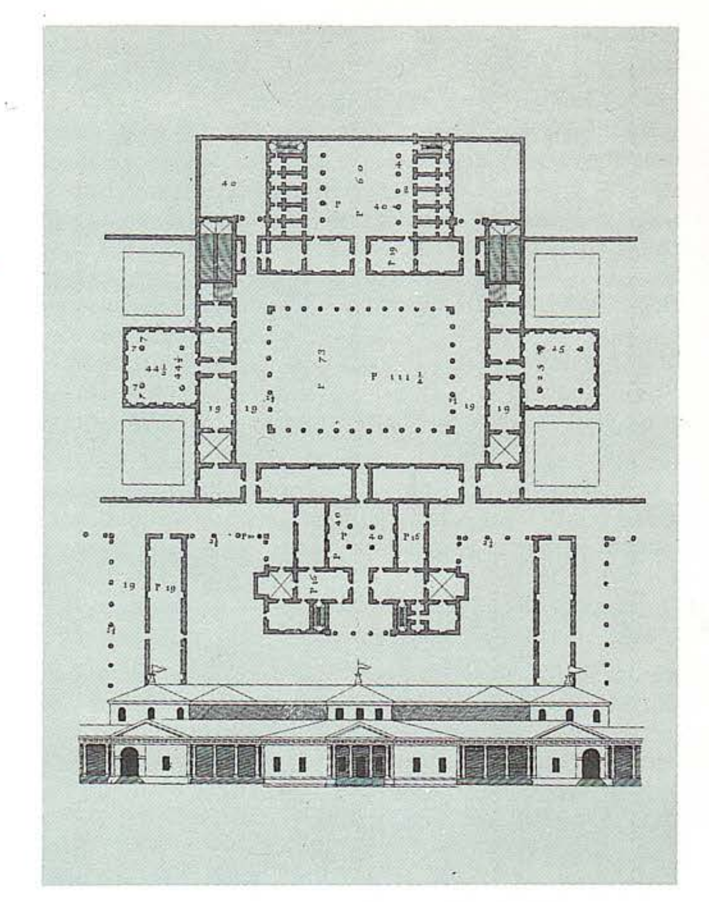
(*) Rudolf Witt Kower, op. cit., pág. 60.

11. La Casa Romana según **Palladio.**

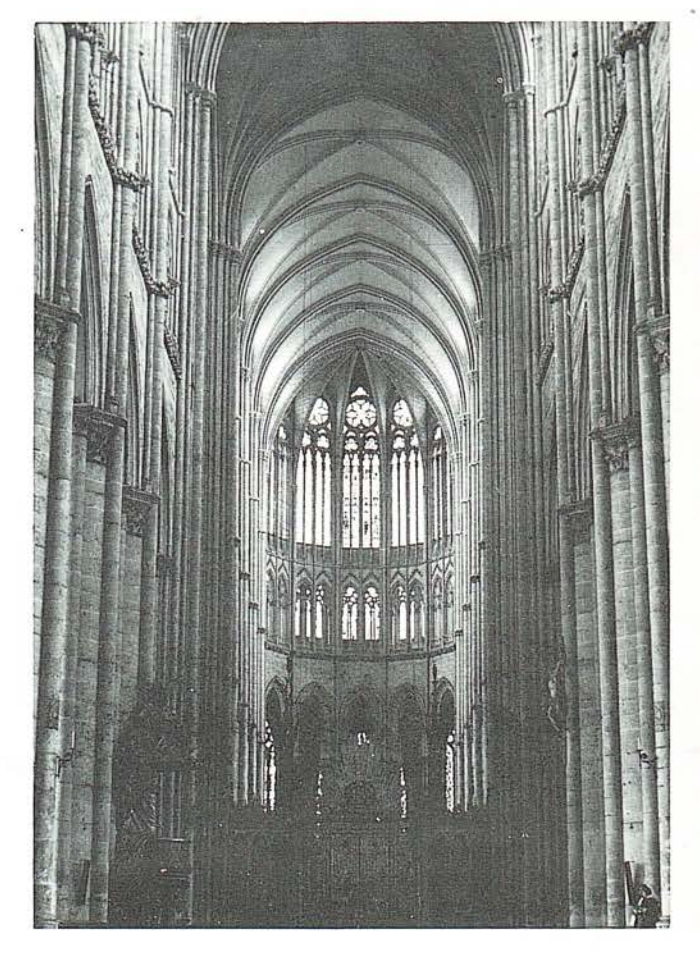
12. La arcada del Hospital de los Inocentes en Florencia, de **Filippo Brunelleschi.**

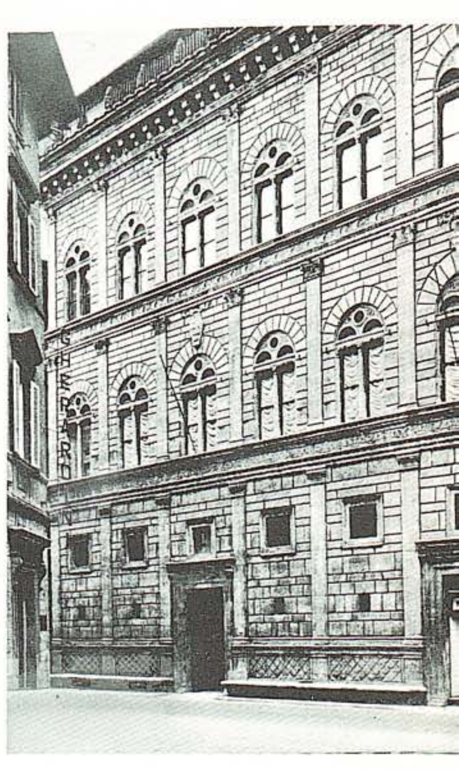
13. Palazzo Rucellai (1445) en Firense, obra de **Leon Battista Alberti.**

14. Interior de la Catedral de Amiens.









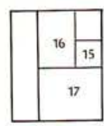
ciendo especial énfasis en la proporción o medida de las estancias y en la forma de su cubierta; presenta este libro también su personal reconstrucción del atrio (**Fig. 11**) y la Casa Romana descritos en detalle y sus partes medidas y enumeradas. El Tercer Libro habla de los puentes y sus diversos sistemas estructurales y constructivos, de la plaza reconstruída según sus hipótesis, de la Basílica, otros edificios civiles y algunos problemas urbanos; y el Cuarto Libro presenta los templos, sus diversas clases y el decorado, destacándose la ilustración del Panteón romano y la presencia de Bramante. La primera edición del libro con sus grabados originales es muy escasa y un ejemplar de ellos llega a Inglaterra a las manos de Lord Burlington quien adquirió los dibujos originales de la colección de Iñigo Jones en el siglo XVIII y será la publicación de Isaac Ware de 1738 la más difundida iniciando así el palladianismo inglés y europeo que regirá el diseño hasta el Siglo XIX.

La vida de Palladio se desarrolla entre 1508 y 1580, y comenzaremos a ubicar su obra con unas cortas referencias a fundamentales ejemplos del Renacimiento: el hospital de los Inocentes (**Fig. 12**) en Florencia, de **Filippo BRUNELLESCHI** (1377-1446) en 1420 es el primer edificio que surge planteando concientemente la reaparición del lenguaje clásico, simultáneamente se levanta en Italia el Duomo de Milán, de estilo gótico, lenguaje vigente aún en el Continente europeo, donde se reúnen alemanes, franceses e italianos que vienen a la ciudad a colaborar en la construcción del gran monumento del estilo.

Integrándose Brunelleschi a la labor de rescate de la tradición clásica en que está empeñada toda la vanguardia humanística, lleva a término en su propio campo, el arquitectónico, y con la misma firmeza una operación similar; a la escala trágica y apabullante del gótico contrapone una escala humana, reposada y estática, y al espacio tensionado un espacio simétrico revestido de frisos, cornisas, capiteles articulados en base al orden. Si se comparan las 2 gráficas (**Fig. 13**) correspondientes a la nave central de la Catedral de Amiens con la visión interior del pórtico del hospital de los Inocentes, en este el módulo nace de la escala humana y más que un módulo en planta o bidimensional es una célula espacial (campata) definida por una bóveda esférica recortada, las 2 columnas que la sostienen en la fachada y las 2 ménsulas correspondientes en la pared interior. Estas unidades espaciales se repiten a lo largo de los ejes, dispuestas según el concepto de la perspectiva, el gran descubrimiento científico de la época y hallazgo común a todos los artistas del momento; una búsqueda iniciada por Giotto y continuada por pintores y teóricos hasta ser definida y codificada por Masaccio y Brunelleschi.

El mismo espacio sosegado y estático y la misma utilización de elementos del lenguaje clásico se ven en el patio interior del mismo hospital, columnas redondas de capiteles corintios reciben la arcada del medio punto y un arquitrabe corrido toca cada una de las claves de los arcos y separa el piso bajo del nivel superior. Toda la decoración del edificio se limita al contraste del gris y del blanco y su simplicidad permite ubicarnos en un Renacimiento temprano que se desarrollará en los siglos siguientes.

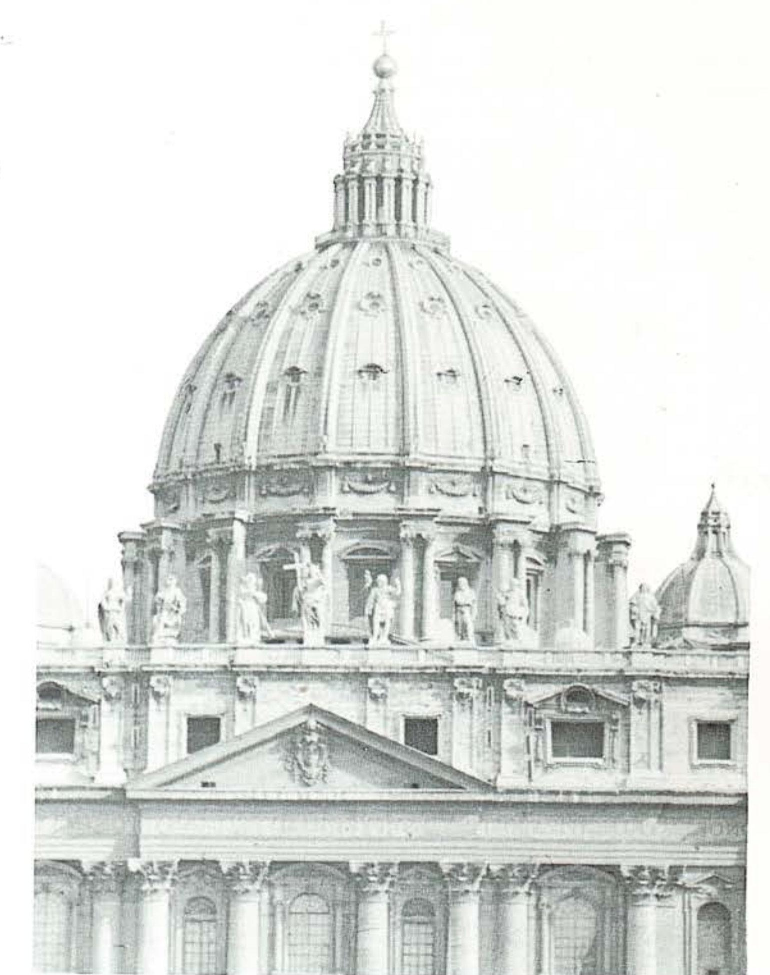
La segunda figura importante del Renacimiento es **Leon Battista ALBERTI** (1404-1472), un aristócrata que estudia en Padua y Bolonia, pertenece a una familia florentina exiliada en Génova y vuelve a su ciudad donde participa en la codificación teórica del Arte y la Arquitectura humanistas; a diferencia de Brunelleschi quien era ante todo práctico y pragmático, no dejando ningún Tratado Teórico, Alberti realiza tratados sobre la Estatua, la Pintura y finalmente, ya en la madurez de su vida escribe De re aedificatoria, en 1452, a la vez que construye la fachada de Sta. María Novella, El Palacio Rucellai y después, las iglesias de San Francisco de Rímini, San Sebastián y San Andrés de Mantua. El Palacio Rucellai de Florencia, tiene un módulo de fachada proporcional y geométricamente definido por pilastras corintias e inscrita en ellas una ventana en arco de medio punto, evidenciándose el arco por medio de la diferenciación de la sillería y dividiendo cada arco en dos menores con una columnita central, dos arcos y un óculo en el tímpano semicircular; este módulo rigurosamente articulado y definido es luego aplicado de manera aditiva en toda la fachada, articulando así el lenguaje clásico de toda la composición del edificio .... y en Santa María Novella, donde sólo se levanta la fachada según las nuevas concepciones, frente a la antigua iglesia medieval, cuyos rastros se perciben en los arcos ojivales que se conservan en el exterior. Toda la fachada se organiza en base a cuadrados proporcionados entre sí, desde el cuadrado total que inscribe la base del edificio hasta el vértice del frontón superior, pasando por cuadrados intermedios como el pórtico superior, hasta los más pequeños evidenciados en los dos colores del mármol de la franja horizontal intermedia. La articulación se rige por el principio vitruviano de la eurythmia en el cual las partes son proporcionales entre sí y a su vez proporcionales con el todo, donde nada puede añadirse o suprimirse sin alterar la composición unitaria.

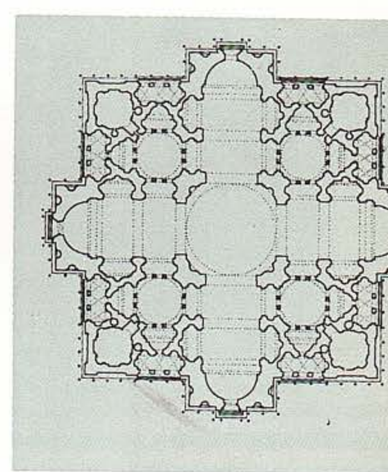


15. Proyecto de la Catedral de San Pedro (1506), obra de **Bramante** según la reconstrucción de **Anderson**

16. San Pedro, Roma, la Cúpula.

17. Palazzo Bevilacqua (1534) Verona; obra de **Michele San Micheli.**







Otro momento muy importante en la evolución del lenguaje arquitectónico del humanismo lo constituye la obra de **Donato BRAMANTE** (1444-1514), arquitecto lombardo que va a Roma a principios del siglo XVI donde trabaja principalmente para los Papas. El pequeño templo de San Pietro in Montorio, erigido en el sitio donde al parecer había sido crucificado San Pedro, es una síntesis o manifiesto de la arquitectura clásica y en él se concretan de manera ejemplarizante las aspiraciones formales y espaciales del Renacimiento. El genio de Bramante al tratar de llevar el respeto a la regla y al cánon, a su máxima expresión, evidencia sus límites y en la transgresión a la norma, abre toda una brecha histórica de libertad y búsqueda que será elaborada —ante todo por Miguel Angel y Borromini—, en los siglos posteriores. El proyecto planteaba el templo circular períptero dentro de un gran patio también circular que en la realidad no se hizo; actualmente es un pequeño monumento apretadamente colocado dentro de un patio rectangular y debido a que las distancias de visión posibles son muy inmediatas el arquitecto exageró la altura del tambor bajo la cúpula para que esta no pareciera rebajada, los nichos del tambor son abocinados con el fin de dar al exterior una altura proporcionada y que a la vez no resulten exagerados en el interior, los triglifos del friso no corresponden a los ejes de los capiteles y muchos otros elementos son deformados o recolocados con el fin de crear ilusiones visuales o correcciones ópticas que el arquitecto cree conveniente realizar en este edificio, modelo perfecto del lenguaje clásico.

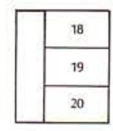
El mismo efecto de ilusiones ópticas diseñadas con el fin de corregir datos reales ha sido realizado por Bramante años antes en la iglesia de Santa María junto a San Satiro de Milán (1483), donde ante la imposibilidad de ampliar la nave central más allá del crucero, se "crea" virtualmente ese espacio en base a recursos perspectívicos esculpiendo en relieve los capiteles y sus columnas que se van repitiendo "en profundidad ilusoria" dando la sensación de profundidad espacial en una pared completamente plana.

Su proyecto para San Pedro en el Vaticano, **(Fig. 15 y 16)** principal sede de la Cristiandad, es una iglesia de planta centralizada en forma de cruz griega, con una cúpula esférica en el crucero y cuatro cúpulas menores laterales, unidas y articuladas entre sí por deambulatorios que comunican con los 4 ábsides finales en cada uno de los brazos. Esta idea de la centralidad, tan próxima a las concepciones del primer Renacimiento es conservada luego por Miguel Angel, quien mantiene la cruz griega pero engruesa las paredes y los pilares persiguiendo más la expresión de la masa y la continuidad de los elementos que la clara articulación propuesta por Bramante. Años más tarde, Sangallo y Maderno construyen para San Pedro una nave longitudinal rematada luego por la fachada de Bernini y la columnata que circunscribe la plaza; una historia detallada de la evolución de este proyecto representa un reflejo radiográfico de la evolución de la cultura del Renacimiento durante los siglos XVI y XVII reuniendo en sus canteras a los principales arquitectos de su tiempo, contratados por los Papas para erigir el principal monumento de la cristiandad.

Ya en el Véneto, encontramos dos figuras importantes: **Sansovino** y **San Micheli**, la librería Marciana en Venecia del primero y el Palacio Bevilacqua en Verona del segundo. **(Fig. 17)**. Ya se ha hablado del esfuerzo de Sansovino por llevar a la región el lenguaje desarrollado en la Toscana, asimilándolo al gusto por el color y la luz; la librería es como una pantalla sensible a la luz, ricamente detallada con texturas y festones que contrastan con las sombras de los vanos y los huecos que horadan su superficie; al nivel de la plaza hay una galería definida por la arcada de medio punto, en donde cada pilastra tiene una semicolumna dórica que recibe el entablamento continuado ya en el piso superior por la balaustrada y un ritmo de vanos serlianos (combinación de un arco de medio punto sostenido por pequeñas columnas y un intercolumnio recto a cada uno de los lados). Finalmente el ático está profusamente decorado con festones y guirnaldas esculpidas en relieve, rematando esta composición sensible a la luz y a la atmósfera y articulada en base al sistema clásico.

Y en el Palacio Bevilacqua, San Micheli, un veronés que ha podido conocer los edificios romanos, reutiliza el lenguaje de la Casa de Rafael; carácter rústico en el orden inferior, y en el orden superior, balaustrada y composición de vanos de medio punto entre columnas con ático superior en el remate de la fachada.

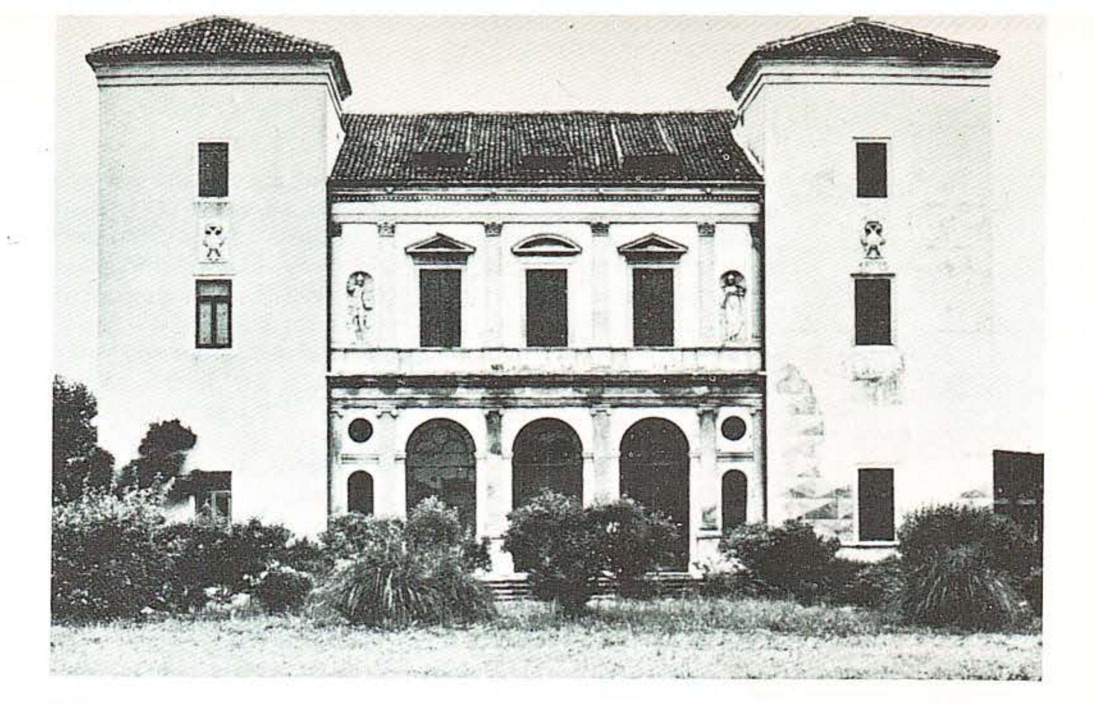
Finalmente, consideremos la Villa Garzoni en Pontecasale, de Sansovino, con el fin de captar la diferencia de carácter existente entre este proyecto de "palacio traspasado a la campiña" e implantado como un bloque urbano en medio del paisaje, en contraposición a la articulación volumétrica veneciana, realizada ya no en base a bloques sueltos sino a espacios diferenciados pero articulados a partir de un espacio dinámicamente contínuo.



18. Villa Trissino en Cricoli (1538).

19. Villa Caldogno en Vicenza (1548)

20. Escorzo anterior de la Villa Godi en Lonedo (1537)







SU OBRA

En la Villa Trissino, (**Fig. 18**) que levanta en 1538 el humanista **Gian Giorgio TRISSINO** comienza la labor arquitectónica de Palladio; todavía como simple picapedrero pero que permite a Trissino captar las enormes capacidades del joven aprendiz integrándolo a la Academia (que posteriormente funcionará en esta casa) y por lo tanto a los estudios humanistas. La villa es simétrica, con dos torres en cada uno de los flancos y una estructura que recuerda los palacios medievales venecianos; en medio de las torres el cuerpo central con vanos coronados por tímpanos triangulares y semicircular en el centro, o arcos de medio punto en el orden inferior. Todos los diversos elementos están circunscritos por pilastras rectangulares que sostienen una cornisa simplificada, hay 3 vanos centrales mayores y a cada lado unos intercolumnios menores con pequeñas aperturas, ventana abajo y nicho arriba y todo regido por un clasicismo, algo primitivo y elemental pero ya concientemente planteado y desarrollado, a pesar de la masividad feudal de las torres laterales o el carácter sobrio de toda la decoración.

En la Villa Caldogno (**Fig. 19**) de 1548 se percibe un eco de las formas de Crícoli en la descomposición tripartita de la fachada principal: dos elementos lisos y cerrados que flanquean el cuerpo central, el cual es realzado por una escalinata que absorbe la altura del basamento sobre el cual se asienta la villa. En el almohadillado rústico de los arcos centrales está presente ya la búsqueda manierista de la expresión por texturas y en el frontón triangular que corona el tramo central está insinuado el pórtico independiente de obras posteriores; así como existe ya en esta villa la claridad y el rigor compositivos que son constantes en toda su obra.

La **Villa Godi**, en Lonedo, es en realidad la primera de las obras autónomas del arquitecto. Construída en 1537, tiene aún cierto carácter medieval, que recuerda las casas rurales anteriores por su masividad y desnudez; el cuerpo central está rehundido, tiene 3 arcos de medio punto y un paño mural superior con el escudo de la familia tallado en piedra. Al nivel principal se llega por medio de una empinada escalera central y exceptuando los dentículos de la cornisa en la cubierta y los balaustres en la terraza del pórtico, no hay presencia de elementos decorativos clásicos; y es muy interesante ver la ilustración de esta villa, presentada por Palladio en sus Cuatro Libros de 1570; allí aparece una diferenciación en la cubierta del cuerpo central el cual se remata por medio de un tímpano triangular, aparecen también, bandas horizontales a manera de molduras que separan el basamento del resto de la fábrica, así como construcciones laterales, como alas, circundando un patio destinado a las tareas agrícolas y nunca construído en la realidad.

21. La Villa Godi en Lonedo: Los Frescos de **Gualterio Padovano** con la visual hacia los campos adyacentes.

22. La Villa Godi en Lonedo: Los Frescos de **Gian Battista Zelotti.**

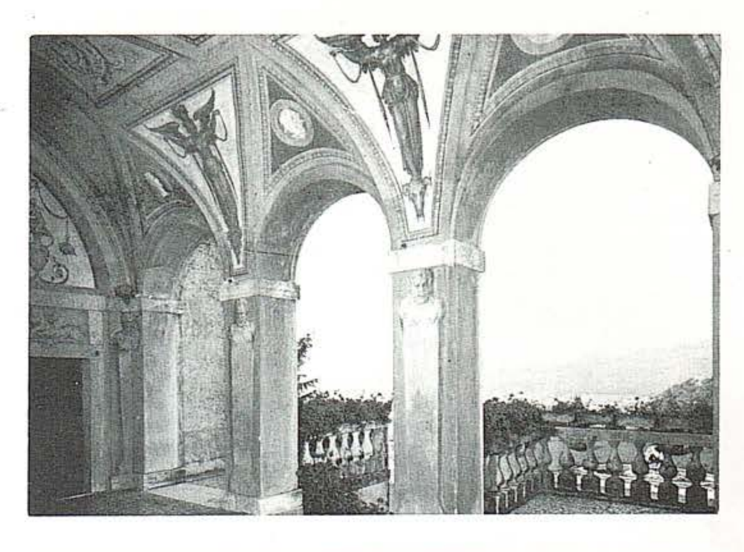
23. La Villa Caldogno en Vicenza: Los Frescos de **Antonio Fasolo.**

24. La Villa Godi en Lonedo: Planta y alzado frontal según los cuatro libros de la arquitectura.

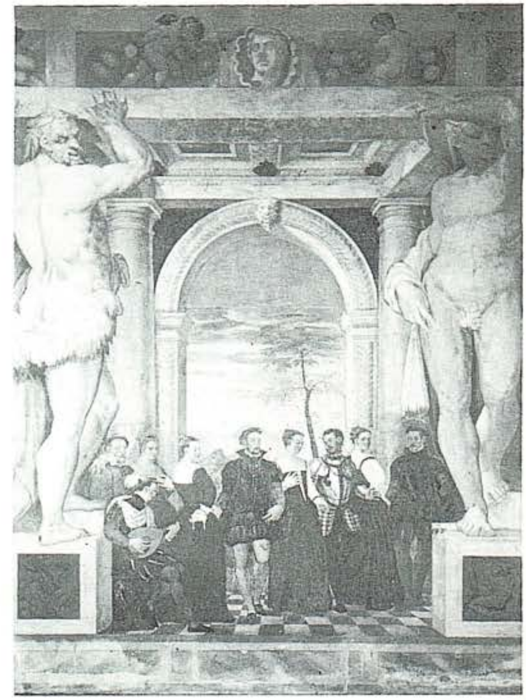
25. La Villa Godi en Lonedo: la ventana Serliana en la fachada posterior.

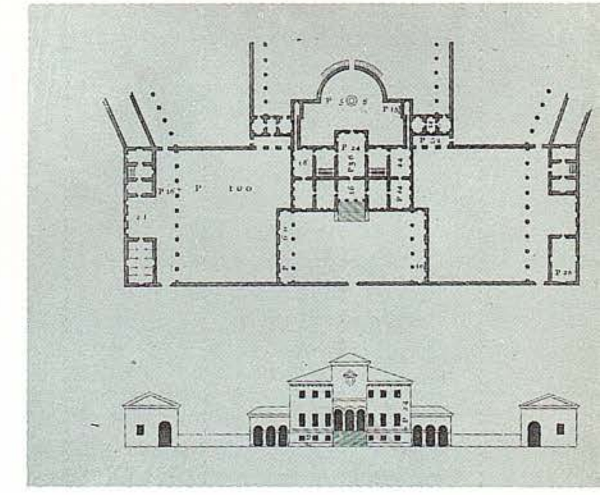
26. La Basílica en Vicenza, (1496).

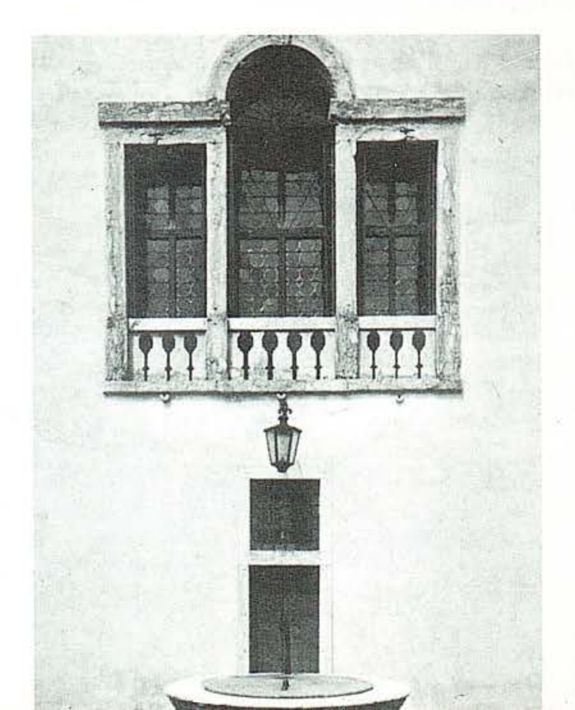
27. La Villa Piovene en Lonedo, (1539).















El tradicionalismo percibido en el volumen se hace evidente también en la decoración y los frescos del interior; realizados por Gualterio Padovano (**Fig. 21**) con claras connotaciones arcaicas: ausencia de fondo, motivos medievales y monocromía que no corresponden a la técnica ni a los motivos utilizados entonces por la pintura manierista. Baste comparar estos frescos con los realizados por **Gian Battista ZELOTTI** (**Fig. 22**) en la misma Villa Godi, donde los colores son más naturales, la composición más compleja y las figuras humanas adoptan posiciones retorcidas o en movimiento creando una serie de tensiones e invasiones de campos propias a la plástica de la época. Así mismo en los frescos para la Villa Caldogno, en Vicenza, de **Antonio FASOLO**, los dos atlantes (**Fig. 23**) en primer plano sostienen un espacio arquitectónico irreal donde está retratada la familia y en su fondo el espacio se prolonga o dilata en las nubes y el horizonte.

En el pórtico principal de La Villa Godi (**Fig. 24**) se domina toda la región, en una espléndida vista desde lo alto de la montaña en la cual se levanta la obra; y de ella observamos, finalmente, un detalle constituído por el brocal de piedra cuyo fondo es la fachada posterior del edificio, (**Fig. 25**) con una ventana serliana de tramos rectos laterales muy ámplios; integrada en la base por unos balaustres planos (al parecer los originales cilíndricos fueron removidos) y en feliz relación con el vano rectangular del piso inferior.

La primera obra pública de trascendencia, realizada por Palladio es la conocida **Basílica de Vicenza**; en el año de 1496 se habían derrumbado las dos alas laterales que circundan el Mercado, —edificio conocido como el Palazzo Della Ragione—, y durante varios años el Concejo de la ciudad intenta reconstruír la galería acudiendo a los principales arquitectos del momento: Sansovino, Serlio, San Micheli y Giulio Romano, quienes dan sus sugerencias pero no logran un acuerdo de criterios; hasta que finalmente se nombra a Palladio como proto de la Basílica y así, en condición de Arquitecto-jefe realiza durante ocho años varias propuestas y finalmente un modelo en madera que obtiene el acuerdo de los gobernantes. Se inicia la obra en 1549 resolviendo serios problemas estructurales y métricos: en realidad más que un edificio es una pantalla o galería perimetral a la construcción medieval, levantada con el fin de embellecer la ciudad y de reforzar lo existente. El diseño recurre al tema de la "serliana" (creada por Bramante y popularizada por Serlio en su Tratado), conformada por un arco de medio punto central y dos vanos arquitrabados rectos sostenidos por pequeñas columnas, confundiendo en un sólo elemento el arquitrabe y la imposta del arco; es conveniente anotar que aquí la serliana no es una simple trífora, o triple perforación del muro, sino un elemento tridimensional y profundo, que necesita doble columna para sostener la imposta y su profundidad. La decoración de la Basílica es austera y busca el simple claroscuro producido por los llenos y vacíos fundamentales, en cierta medida diferente a la profusión formal de la Librería de Sansovino, de la cual se retoman solamente los óculos, ubicados en el friso del ático en Venecia y aquí perforando los riñones de los arcos.

La serliana es el recurso por medio del cual el arquitecto adapta su pantalla a las irregulares luces existentes, (en cada una de las bóvedas de crucería medievales la medida de la ojiva puede variar a discreción sin la relación que exige la utilización del arco de medio punto), manteniendo la uniformidad aparente que tanto interesa a la ideología humanista, repitiendo la medida del arco central y variando el intercolumnio recto según las medidas diferentes. Al llegar a la esquina del edificio, no aparece el óculo y surgen tres semicolumnas que articulan cada una de las caras, esta diferenciación de la esquina es muy frecuente en la obra palladiana y se encontrará más adelante, por ejemplo, en el Palacio Valmarana donde la pilastra gigante que articula toda la fachada desaparece al llegar al extremo dando paso a una cariátide, o en el Palacio Chiericatti, donde al lado de la columna terminal hay una pilastra correspondiente al arco del costado lateral, o en el intercolumnio final del patio del Monasterio de Santa María della Caritá cuya amplitud es menor respecto a los restantes.

Es conveniente subrayar que este es el único proyecto suyo construído totalmente en piedra y esto quizás explica la larga duración de su factura (70 años) las demás obras se erigen en ladrillo después revocado en liso o en molduras según sea el caso, y en piedra se hacen solamente las partes esculpidas como los capiteles, las bases de las columnas o las molduras del frontón.

VILLAS - I

La **Villa Piovene** (1539-40), también en Lonedo y vecina de Villa Godi, ha sido cuestionada como obra de Palladio y la duda ha sido reafirmada por su no inclusión en el Tratado de los Cuatro Libros, Pane insiste en atribuírsela relacionando la disposición de los vanos de las alas con la Villa Godi y suponiendo una estructura anterior diferente al actual

	28	29
		31
	30	33
	32	34

28. La Villa Rotonda: Planta y corte-fachada según los Cuatro libros de la arquitectura.

29. La Villa Sarraceno: Planta y alzado según Los cuatro libros de la arquitectura.

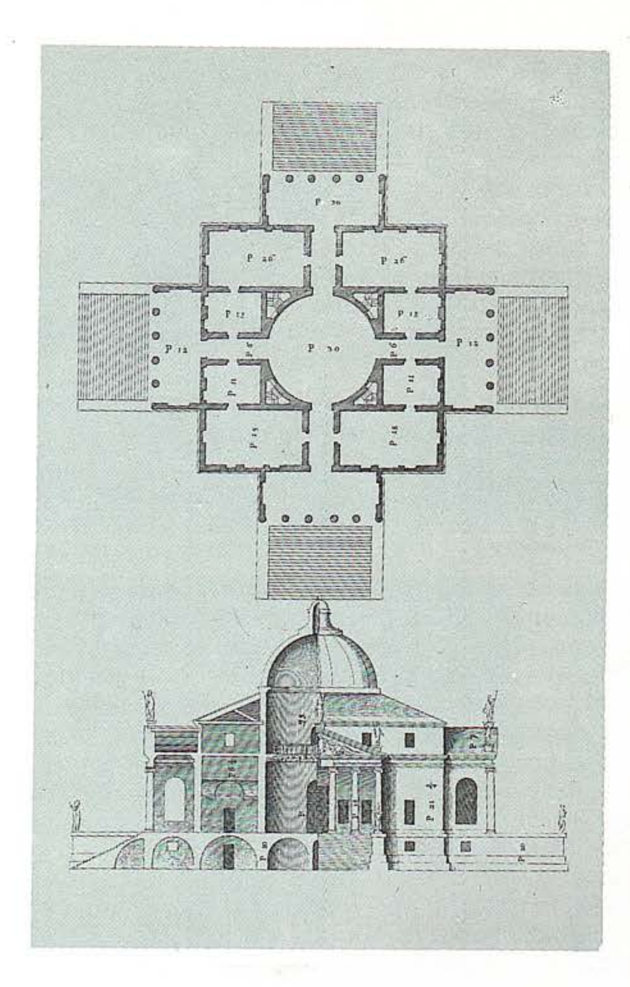
30. La Villa Cornaro en Piombino Dese, (1560).

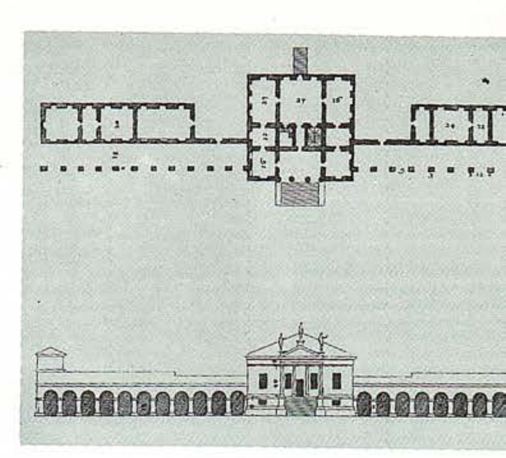
31. La Villa Cornaro en Piombino Dese: La fachada frontal.

32. La Villa Pojana en Pojana Maggiore, Vicenza, (1555).

33. La Villa Thiène en Quinto Vicentino, (1545-55).

34. La Villa Thiène en Quinto Vicentino: Planta y alzado, según Los cuatro libros de la arquitectura.



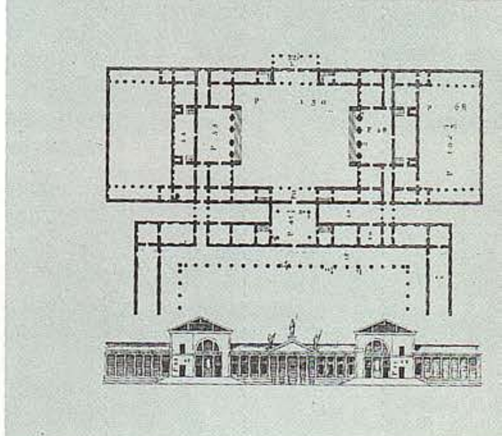












pórtico, otros niegan tal paternidad argumentando su deficiente ejecución o determinando un siglo posterior para la realización de la escalera del pórtico, el cual antes era un simple vano "tipo ventana serliana".

Suya o no la villa, o partes de la villa, interesa ante todo la aparición o inserción del elemento pórtico (columnas y frontón) propio de los edificios religiosos en una villa, en una residencia particular que combina el ser morada de aristócratas y a la vez sede de labores agrícolas, elemento transplantado aquí con el fin de dar realce y dignidad al edificio aprovechando el carácter grandioso que representa en quien lo mira rememorando símbolos de profundo significado; Un ejemplo de templo pagano antiguo puede ser el templo de Nimes del Siglo III d. C. típico edificio religioso romano con escalinata al frente, basamento en los otros tres costados y muro "integrado" a las columnas al eliminar el peristilo griego y llevar el rito al interior del templo. En términos prosaicos es como si el arquitecto recortara, retomara del repertorio antiguo el pronaos, su columnata y su tímpano triangular y lo incrustara, luego, en una casa simple de noble sabor rural.

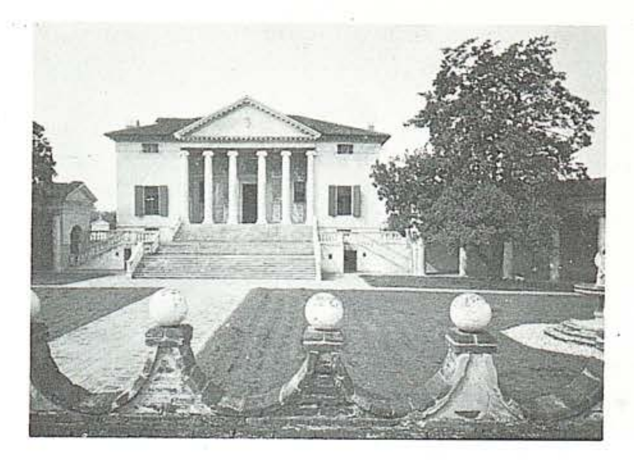
En el grupo de villas diseñadas por Palladio se pueden distinguir claramente dos tipos: las de bloque compacto o único y las de bloque central con alas laterales (o barchesse) que rematan en las torres palomares. **(Fig. 28 y 29).** Según Ackermann (*) las primeras se presentan en haciendas ubicadas en zonas de minifundio, donde el propietario no posee todos los terrenos en un sólo sitio y tiene la necesidad de otras instalaciones agrícolas en zonas alejadas; en estas villas el granero está en el sótano y otras labores de servicio se desarrollan en el ático, mientras que en las villas con alas laterales, sí existe la concentración de los trabajos en un solo edificio pues corresponden a propiedades más extensas e integradas en un solo terreno.

La **Villa Cornaro** en Piombino Dese, de 1552, pertenece al grupo de villas de bloque compacto, a pesar de dos pequeñas alas en la fachada principal; tiene dos pórticos sobresalientes, de orden jónico en el nivel inferior, sosteniendo el arquitrabe y la balaustrada —base del nivel superior— en orden corintio el cual a su vez remata en un frontón triangular. La planta está organizada en base a un hall central cuadrado y tetrástilo (cuatro columnas) cubierto con bóvedas a lunetos y de doble altura respecto a las estancias laterales que tienen un mezzanino; el pórtico de la fachada posterior está inscrito en el bloque, tiene también dos niveles y remate triangular, la altura de los pisos es considerable y contribuye a dar el carácter de elegancia y sobriedad que posee la villa.

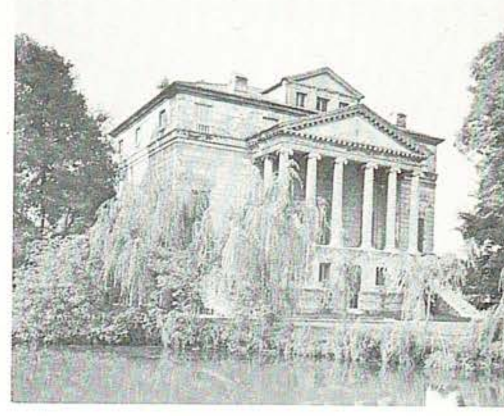
La **Villa Pojana,** en Pojana Maggiore, de dudosa cronología (ca. 1555) pero ciertamente juvenil dado el carácter diáfano y sencillo de la obra; tiene en la fachada una especie de galería serliana con unos círculos de origen bramantesco entre el arco exterior y el arco del vano central, este cuerpo central termina en la cubierta ya no con un frontón definido pero sí con un énfasis triangular especial. En la ilustración de los Cuatro Libros, este frontón sí aparece definido y su moldura inferior se suspende para dar paso al escudo heráldico, allí no aparecen los círculos del arco y la escalinata se reduce, las molduras del basamento son más numerosas y definidas y, como en casi todas las villas, aparecen las alas laterales (o arcadas) que circundan patios para labores agrícolas, al lado opuesto del jardín, pero que raras veces fueron construídas.

Una obra bastante inconclusa es la **Villa Thiene**, cuyo proyecto data de 1545-50 y del cual tan sólo se realizó una fachada del ala derecha; como se puede percibir en la planimetría general es todo un conjunto arquitectónico cuyas dimensiones y carácter permiten pensar en un palacio, en un conjunto más complejo respecto a la articulación típica de las villas. La única fachada realizada no alcanzó a ser revocada pero su lenguaje, aunque algo retórico, demuestra un proceso de maduración influido por los viajes a Roma y la presencia en Vicenza de Giulio Romano: el basamento es reducido y breve, el pórtico no existe y las pilastras son articuladas siguiendo un ritmo b-a-b-a-b-a-b, **(Fig. 34)** situando en los tramos mayores los vanos de las dos ventanas laterales o el portón central y en los tramos menores nichos circulares curiosamente bajos; en el friso, la disposición especial de los ladrillos define metopas y triglifos, y finalmente el frontón triangular del cual solamente la moldura inferior de la cornisa está hecha en piedra, mientras el tímpano y las molduras inclinadas son en ladrillo escueto y que al quedar sin recubrir nos sirven de radiografía sobre los procesos constructivos recurrentes en su obra.

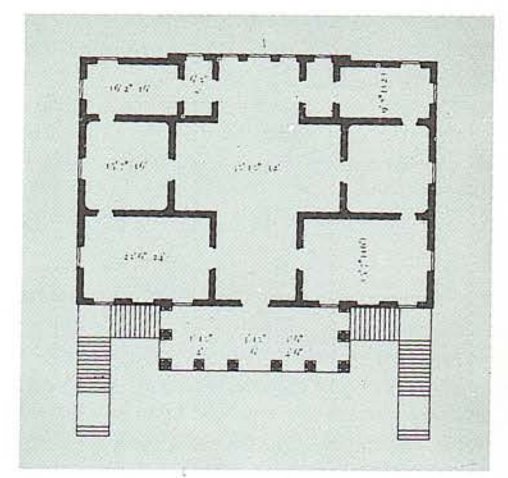
(*) James S. ACKERMAN, Arquitecto y Sociedad, Palladio. Penguin Books U.S.A., 1977 (primera edición, 1966), pág. 36.



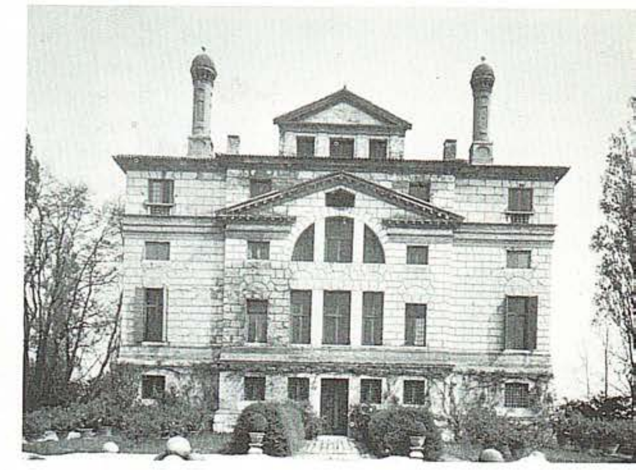
35. Villa Badoer en Fratta Polesine, (1554-63).



37. La Villa Foscari, en Mira: La fachada principal.



36. La Villa Foscari, llamada la Malcontenta en Mira - Venecia, (1560). Planta.



38. La Villa Foscari en Mira: Fachada al jardín interior.



39. La Villa Foscari en Mira: El salón interior con los frescos de **G. Zelotti.**

La **Villa Badoer,** en Fratta Polesine, iniciada hacia el año de 1554, pertenece al grupo de villas con alas laterales y se levanta en lo alto de una suave colina. El cuerpo central está bastante elevado y hasta el pórtico del nivel principal se asciende por una ámplia escalinata, el segundo descanso de ésta comunica con escaleras que llevan a las alas laterales ubicadas al nivel del basamento; el pórtico principal es hexástilo y sus esbeltas columnas jónicas tienen un énfasis en el intercolumnio central, jerarquizando de esta manera, el eje principal de la composición el cual es complementado con la presencia del frontón triangular y que corona la volumetría. Las alas laterales son dos semicírculos que abrazan el jardín, y están conformadas por medio de severas columnas toscanas que sostienen un entablamento austero y simplificado; a diferencia de las villas cuyas alas laterales son rectas aquí el espacio central del jardín es más controlado y definido gracias a la curvatura de las alas y al muro bajo de crestas circulares e invertidas que cierra el conjunto, permitiendo orquestar una de las composiciones más plácidas y límpidas entre todo el grupo de villas palladianas.

Una de sus obras maestras más conocidas, síntesis de varias alternativas estilísticas manejadas por él, es la **Villa Foscari,** llamada **La Malcontenta (Fig. 36),** construída en 1560, a orillas del Brenta, en Mira localidad en las afueras de Venecia. La fachada que da hacia el río **(Fig. 37)** tiene un pronaos hexástilo coronado por un tímpano triangular y sobresaliendo del bloque compacto de la villa, las columnas de orden jónico tienen, como es característico, el intercolumnio central más ámplio en proporción de 4 1/2 a 6, y el entablamento del pórtico se continúa, en el cuerpo principal, con una moldura que separa este nivel con el ático y que se repite en la moldura que une horizontalmente la base de las columnas y la parte inferior del nivel principal; la villa se levanta sobre un basamento y dos escaleras laterales conducen al nivel del balcón no de manera frontal como en casos anteriores sino por gradas secundarias y quebradas, a la manera de Alberti en su Iglesia de San Sebastián en Mantua. Esta fachada contrasta sorprendentemente con la fachada que da al jardín interior, **(Fig. 38),** en la cual hay menores referencias clásicas, o mejor aún, donde el lenguaje clásico es usado con libertad e ironía manieristas: la disposición de los sillares presenta un almohadillado liso con aristas vivas evidenciando los ensambles diversos de arcos y dinteles a la manera de Bramante y de Giulio Romano; hay libertad también en la rotura de la moldura inferior del frontón, violentado por la irrupción del arco de medio punto correspondiente a la ventana termal que se constituye como núcleo de la composición. Algunos comentaristas habían asociado el sobrenombre de La Malcontenta al carácter no unitario ambiguo, trágico de la villa, a la diferencia radical entre las dos fachadas, o al extraño tratamiento del lenguaje pero, parece más bien que existía la leyenda de una niña Foscari, perteneciente a generaciones anteriores, que había tenido alguna conducta reprochable y había sido exilada de la ciudad, permaneciendo en su destierro triste o malcontenta; y de allí, el traslado popular del adjetivo a una villa extraña y misteriosa, era cuestión de tiempo y de decantación linguística evidente...; aquellos arquitectos actuales que buscan la complejidad o la contradicción, la no unidad o la ironía (desde Venturi hasta Jencks) gustan mucho de esta falta de coherencia entre los dos costados y encuentran gran cantidad de sugerencias en el insólito tratamiento del conjunto, más insólito aún, dentro del reposado y clásico lenguaje frecuente en la obra de Palladio.

La ventana termal que rompe la continuidad del arquitrabe en la fachada, ilumina al interior un espacio central dispuesto en forma de cruz, con una altura correspondiente al doble volumen de las estancias laterales que lo circundan; es un espacio cubierto por dos bóvedas de cañón entrecruzadas y decorado por frescos de carácter manierista y colores tenues que no alcanzan a perturbar la blancura ni la sobriedad del salón. Entre este y los cuartos anexos existen relaciones proporcionales numéricas explicitadas después por el arquitecto en las ilustraciones de los Cuatro Libros, estas medidas pertenecen a la serie 12-16-24-32 que nacen del múltiplo 2, módulo presente en el fuste de las columnas y cuya aplicación sistemática constituye la base de toda la configuración espacial de los arquitectos humanistas. Estas proporciones parten del descubrimiento de Pitágoras de la relación existente entre los sonidos musicales y la longitud de las cuerdas que los producen, demostrando que la belleza de la música radica en estas relaciones mensurables en la medida que son un eco de la armonía del cosmos y la voluntad divina que la rige. En la relación 12/24 = 1/2 las cuerdas representan una octava, 12/16 = 3/4 corresponde a un diatessaron, 16/24 = 2/3 un diapente, siendo estos los acordes más frecuentes dentro de una gama ámplia de sonidos y proporciones que abarcan los principales sonidos y cuya sucesión rítmica produce la belleza de la música (*), los arquitectos no plantean una transcripción mecáni-

(*) Rudolf WITTKOWER, op. cit., pág. 110.

40	41	
42	43	
44	45	
46	47	48

40. Dibujo de **Palladio** de la casa de Rafael, obra de **Bramante.**

41. La Casa Civena en Vicenza, (1540).

42. La Casa Romana según **Palladio**, lámina de Los cuatro libros de la arquitectura.

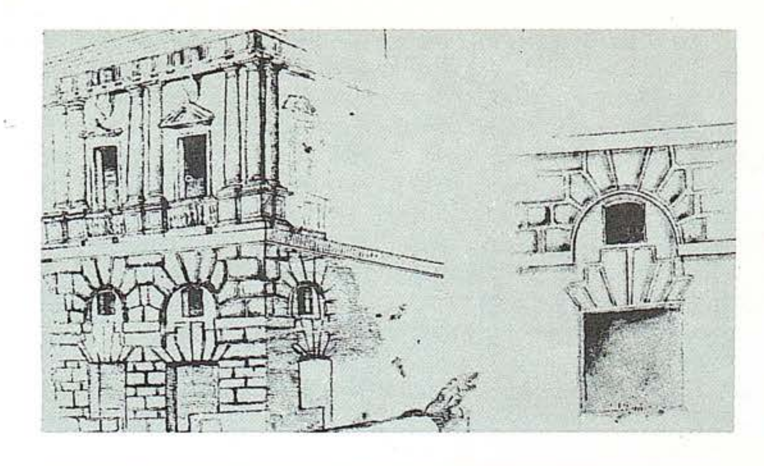
43. El Palazzo Thiène en Vicenza, (1542-50).

44. Palazzo Thiène en Vicenza: La ventana con sillares prismáticos y cilíndricos de las columnas laterales.

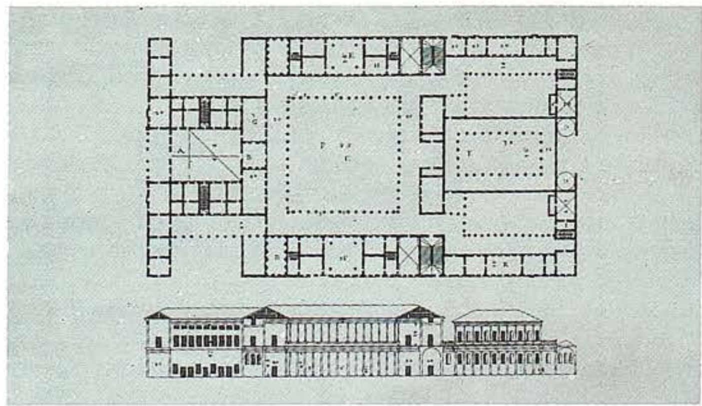
45. Palazzo Thiène en Vicenza: El patio.

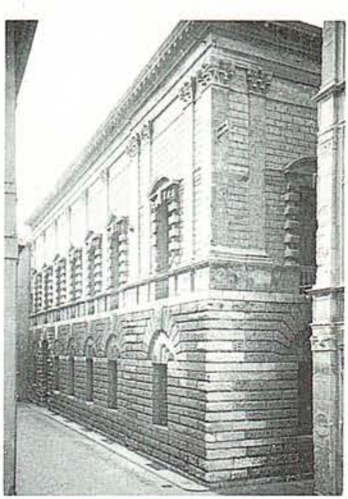
46 - 47. Palazzo Thiène en Vicenza: Chimenea, obra del escultor **Bartolomeo Ridolfi,** (1525-1608).

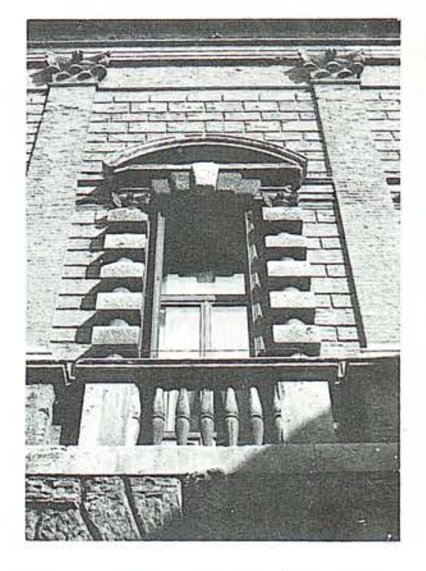
48. Plano de Vicenza con la ubicación de las obras de **Palladio.**

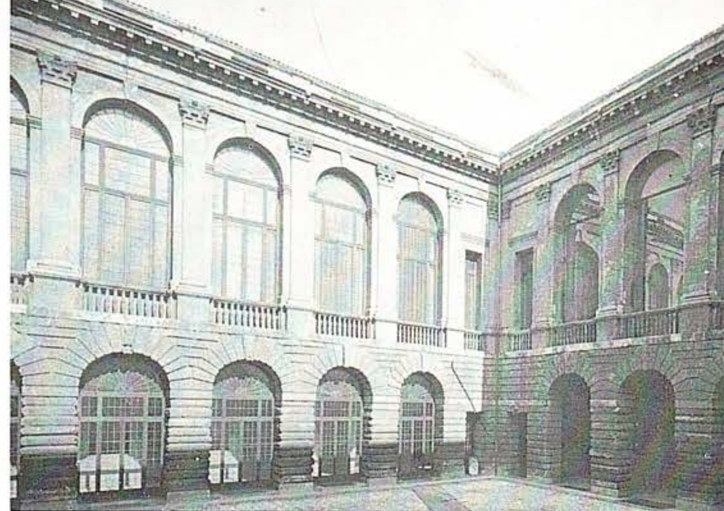






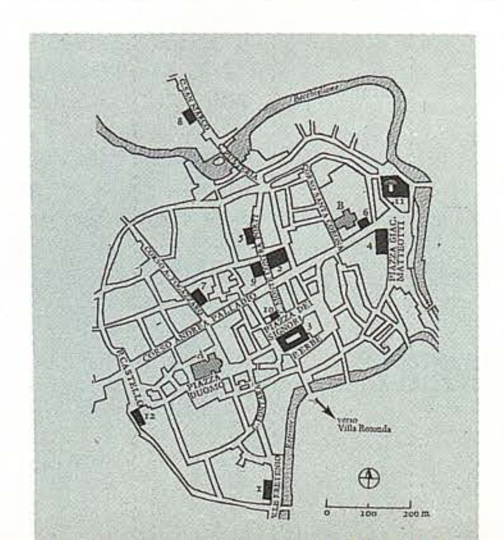












ca de las notas musicales al espacio arquitectónico, pero creen que estas proporciones utilizadas por la música en el tiempo al ser trabajadas en el espacio, reproducen la armonía de la naturaleza y por tanto, su actividad está próxima a la representación de la Idea Platónica, del concepto de Dios y su criatura del cosmos abarcando en uno sólo al hombre y la Naturaleza.

PALACIOS - I

Más adelante retomaremos el tema de las villas, ahora empecemos a analizar el grupo de edificios civiles que son los palacios; ellos siguen el desarrollo de dos ramas principales: la herencia de Bramante, concretada ante todo en su proyecto para la Casa de Rafael (**Fig. 40**) en Roma, ya demolido pero cuidadosamente dibujado por Palladio en sus viajes a la Ciudad Eterna. El nivel inferior tiene un basamento en almohadillado rústico, con esa tosquedad muraria presente en las obras ingenieriles imperiales (recordar los acueductos), arcos de medio punto con un dintel recto uniendo los arranques del arco y delimitando un tímpano liso horadado por una pequeña ventana; el nivel superior (piano nobile), donde se encuentran las estancias principales, es articulado en su fachada por medio de pares de columnas de orden toscano sosteniendo un entablamento completo como remate y entre cada uno de los tramos ventanas con tímpanos y balcones con balaustres cuya altura corresponde a las bases de las columnas. La Casa Civena (**Fig. 41**) en Vicenza, diseñada por Palladio en 1540 sigue casi literalmente el esquema bramantesco con la única diferencia de tener una galería cubierta al nivel del basamento. La otra raíz importante en la definición de sus palacios es su reconstrucción de la Casa Romana (**Fig. 42**), elaborada por él en base a su interpretación hipotética de la vivienda descrita por Vitruvio. El núcleo lo conforma un peristilo o claustro porticado con un atrio en el acceso, el cual comunica con el tablino antes del patio o con cuartos laterales a manera de sacristías; alrededor del patio están las varias dependencias, salas octogonales, salas tetrástilas, escaleras y al fondo la basílica como remate espacial en una composición resuelta con la utilización del lenguaje de columnas, pilastras, basas y cornisas que articulan todos los niveles y se erigen en la idea, en el tipo que se desarrollará en adelante.

El primer palacio construído por el arquitecto es el Palacio Thiène (**Fig. 43**), iniciado en el año de 1542 e inscrito en la búsqueda platónica de la Idea, de su aproximación al carácter del palacio antiguo. La fachada principal (que no se realizó), tiene un pórtico sobresaliente que define el acceso y que corresponde al atrio dispuesto axialmente respecto al patio central y a la basílica final que tiene una novedosa planta rectangular alargada y dos remates absidiales en sus extremos; el peristilo consta de 2 niveles, en el inferior una arcada rústica menos esbelta que la arcada del nivel principal la cual remata en una cornisa corrida con figuras alegóricas sobre ella. El intercolumnio final es menor respecto al resto de la galería y este énfasis especial de la esquina se presenta también en la única fachada construída, en ella es evidente la relación con el proyecto de Bramante, presente en el basamento rústico y en el tratamiento del arco y los dinteles cuyos sillares contrastan con dos bandas lisas que recorren horizontalmente la fachada en la base de las ventanas y en los arranques de los arcos; el nivel superior es definido por pares de pilastras corintias bastante elevadas cuyas bases arrancan del nivel inferior y sostienen el entablamento que corre sobre ellas. En los intercolumnios definidos por los pares de pilastras hay ventanas donde se percibe la influencia de Giulio Romano sobre todo en la alternancia de sillares prismáticos y cilíndricos de las columnitas laterales que enmarcan los vanos, (**Fig. 44**) existe la hipótesis de cierta participación directa de Romano quien se encontraba momentáneamente en la ciudad y directa o no hay mucha semejanza, en estas ventanas, con los dibujos para su casa de Roma. Del palacio tan sólo se construyó un ala lateral y el ala posterior con su correspondiente tramo en el interior del patio, allí las ventanas son en arco de medio punto, bastante espigadas y enmarcadas por pilastras corintias con unas tímidas impostas en los arranques de los arcos; como complemento podemos ver las dos chimeneas esculpidas por **Bartolomeo RIDOLFI (Figs. 46 y 47)**, quien colaboró estrechamente en la obra, donde se representa a Polifemo, con un solo ojo en la frente y a otro monstruo no identificado, ambos con la boca abierta en la parte correspondiente al hogar y con una rica decoración en relieve en base a tallados o estuco.

Si analizamos el plano de Vicenza (**Fig. 48**) con los diferentes palacios diseñados por Palladio podemos observar cómo la gran mayoría de ellos quedaron inconclusos, habían sido iniciados por las principales familias vicentinas con el afán de lograr status y bienestar, edificando en el lenguaje clásico del cual, hasta entonces, pocos ejemplos había en la ciudad donde el dominio y acecho exteriores habían mantenido durante el siglo anterior un carácter completamente medieval; pero muy pronto estas mismas familias tendrían nuevos problemas económicos y políticos que impedirían la terminación de las obras co-

49 50 52 51 53

49. Palazzo Iseppo da Porto en Vicenza, (1548).

59. El Palazzo Chiericati en Vicenza, (1550).

51. El Palazzo Chiericati en Vicenza; el aporticado de la fachada.

52. Aporticado del Hospital de Los Inocentes de **Filippo Brunelleschi.**

53. Palazzo Pretorio en Cividale, (1565).











menzadas. El Palacio Thiène solo fue completado en dos alas, el Palacio Chiericatti se terminó pero era bastante pequeño, del Palacio Porto-Colleoni sólo se construyó la mitad o bloque delantero, al Palacio Barbarano le fueron añadidos dos módulos más en un lado de la fachada, de la Loggia del Capitaniato solamente se realizaron tres de un proyecto de siete y en el Palacio Porto Breganze de un proyecto de cinco o siete módulos se levantaron solamente dos; ¿por qué ninguno fue terminado?, Benévolo habla del "veranillo de San Martín, de la economía italiana en el Véneto, como la ciudad más rica de Italia, resistiendo a las causas de su futura, inevitable decadencia, es decir, el desplazamiento del tráfico al Océano Atlántico.", (*) la recesión llegaría pronto, interrumpiendo ambiciosos proyectos, en este caso, de la aristocracia vicentina, era un veranillo que aplazaba en un siglo la ruina y presentaba la posibilidad de salvar los capitales de la crisis comercial mediante su inversión en la agricultura o la construcción de nobles residencias.

El Palacio Iseppo Porto o Porto-Colleoni, (**Fig. 49**), iniciado en 1548 cuando Iseppo Porto se casa con la hermana de Marco Antonio Thiène, está compuesto por dos bloques independientes unidos por el gran patio, cada uno de ellos con fachada a una calle y destinados a vivienda de los propietarios y de los huéspedes respectivamente. El patio es un gran peristilo cuyas columnas gigantes abarcan los dos niveles de la galería y soportan en el remate final un arquitrabe coronado de figuras alegóricas; el cuerpo posterior nunca se realizó y la fachada del cuerpo construído presenta un orden inferior no rústico, como la casa de Rafael de Bramante, aunque sí de arista viva; el basamento corrido sólo se interrumpe en el arco de la puerta principal, las ventanas son rectangulares separadas extrañamente de el tímpano semicircular por el dintel recto que atraviesa el arco, en las claves de éste hay cabezas humanas esculpidas relacionadas con los tramos del orden superior enmarcados por semicolumnas jónicas y cada uno con ventanas y tímpanos en los que va alternándose la forma triangular o circular y finalmente un ático superior, (no existente en el proyecto de Bramante) que es un eco vertical de las columnas inferiores.

Desarrollando una tipología algo diferente, aplicada a Palacios frente a espacio amplio o plazoleta, aparece el Palacio Chiericati (**Fig. 50**), de 1550, frente a la plaza Giuseppe Matteoti y donde actualmente funciona el Museo Cívico de la localidad; en estos casos se otorga al exterior una galería cubierta, a la manera de la stoa frente al ágora, o de pórtico continuo frente al espacio público, como un elemento de transición entre éste y el espacio privado. Esta galería, cubierta por el nivel superior del edificio que sí llega hasta la fachada, tiene una pareja de columnas que interrumpen la perspectiva continua y que a su vez están amontonadas, fundidas a la otra pareja que interrumpe la sucesión contínua de columnas hacia la plaza y que juegan el doble papel de definir el cuerpo del bloque central y de determinar el punto del acceso; se trata obviamente de una libertad, de una "confusión" a la cual jamás se hubiera atrevido un arquitecto del Alto Renacimiento, baste pensar en el ritmo claro y unívoco (a-a-a-a) del pórtico de los Inocentes de Brunelleschi (**Fig. 52**) donde nada interrumpe la continuidad de la perspectiva, es sin duda una manifestación manierista del arquitecto y a través de la trasgresión del cánon busca una mayor definición de los elementos y una mayor complejidad en su articulación volumétrica; podría incluso hablarse de simetría triádica con un cuerpo central y dos alas laterales, correspondiendo al cuerpo central de la escalinata de acceso y el ligero resalte del entablamento en el extremo superior. La planta del Palacio no sigue la idea de la Casa Romana, está dentro de un lote de profundidad reducida y conforma una U de brazos ciertos hacia el patio interior; los espacios se disponen sobre una directriz acodada (**) esto es, cambia de dirección en quiebres ortogonales entre cada uno de los cuartos y siempre ese giro se produce frente a nichos, vanos, puertas u otros elementos relevantes (este concepto de la directriz acodada es frecuente en mucha de nuestra arquitectura colonial hispanoamericana). La fachada, por último tiene un orden toscano en el nivel inferior y jónico en el nivel superior y dos balcones laterales resaltan el cuerpo central ese sí articulado a la manera bramantesca ya descrita.

También tiene galería exterior a la calle el Palacio Pretorio (**Fig. 53**) en Cividale de los años 1560. Es curioso su lenguaje sobre todo en lo espigado del módulo que se escoge para la articulación y la altura de cada uno de los pisos; llama la atención, también, la búsqueda

---

(*) Leonardo BENEVOLO, Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Ediciones Taurus, Madrid, 1972, pág. 703.

(**) James S. ACKERMAN, op. cit., pág. 165.

	54	55	56
	57		58
	59		60

54. Convento de la Caridad En Venecia, (1561).

55. Convento de la Caridad en Venecia: La escalera en espiral elíptica.

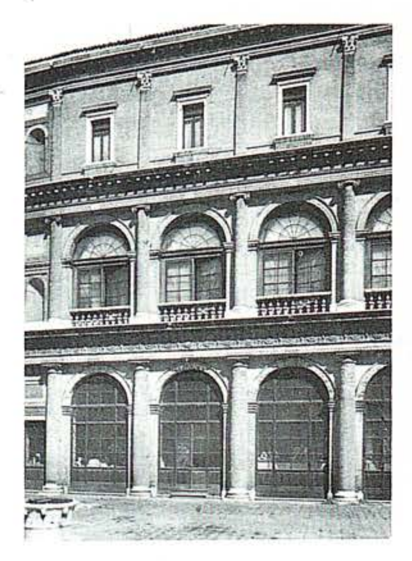
56. Palazzo Antonini en Udine: Planta y alzado según Los cuatro libros de la arquitectura.

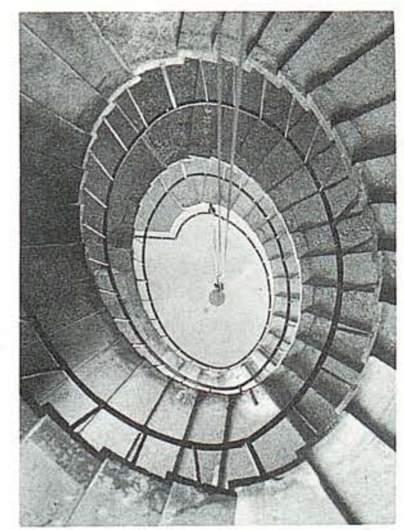
57. Villa Pisani en Montaguana, Padova (1555).

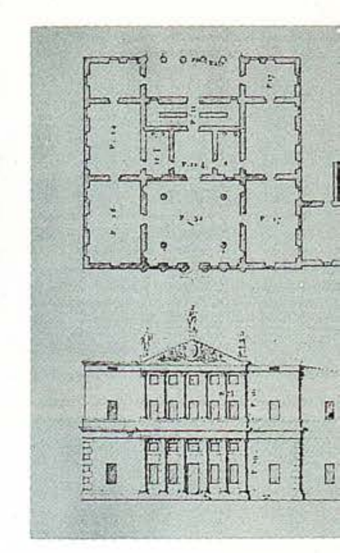
58. Villa Almerico Capra, llamada La Rotonda en Vicenza, (1560).

59. La Rotonda en Vicenza, el espacio interior con la cúpula central.

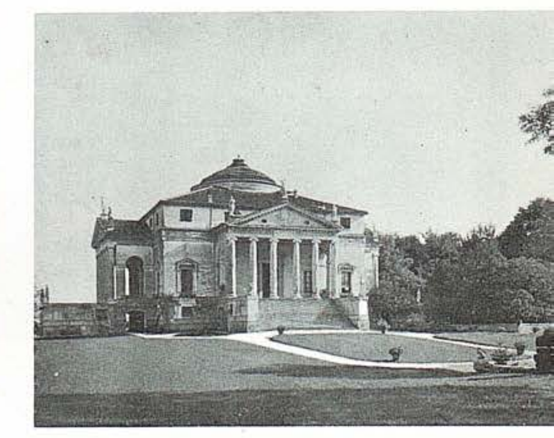
60. La Rotonda en Vicenza, Interior de la cúpula con el lucenario central.

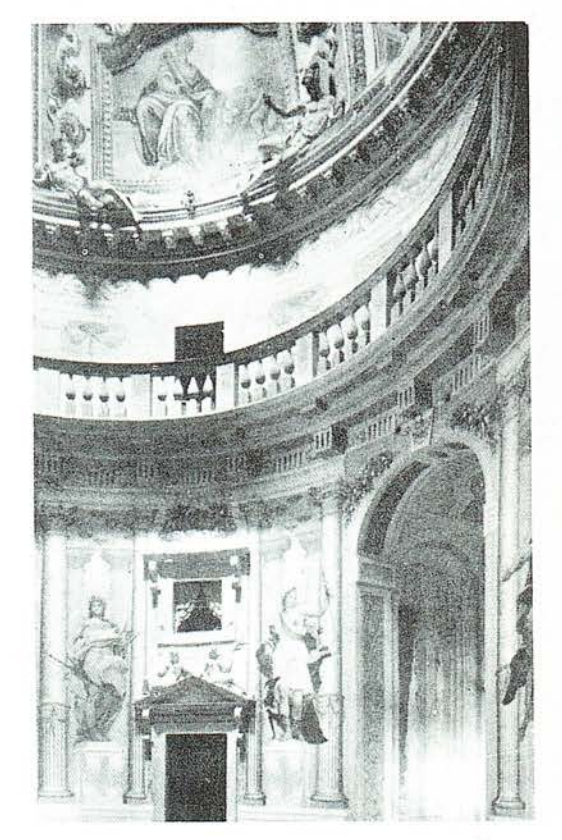


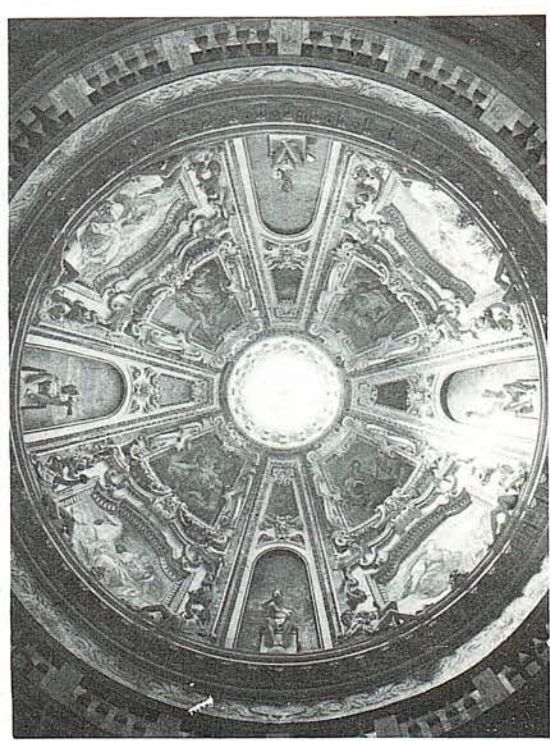












expresiva de contraste en los sillares de las bases de las pilastras, con el gusto ya recurrente en Palladio por el almohadillado rústico y que contrasta con las superficies lisas que priman en la fachada. Los arcos de medio punto son bastante estrechos, descansando sobre pesadas impostas en el nivel bajo y mostrando la línea de sillares en la parte superior. La composición general se basa en el principio de la Simetría Triádica, mediante la diferencia de los tres intercolumnios centrales del nivel principal, que tienen pilastras y muros en arista viva, con los laterales, de ventanas rectangulares, pilastras y paredes lisas, todos integrados por el entablamento final.

La realización concreta que está más cerca de la idea del Palacio Romano es el Monasterio de Santa María della Carità **(Fig. 54)** en Venecia de los años 1560-62; solamente se construyó el ala principal más una parte del ala lateral, además de inconcluso, después fue parcialmente destruído por el fuego. El plan tiene un acceso por pórtico Corintio (4 columnas alineadas a cada lado y apertura o hueco cenital), dos tablinos ya no conectando atrio y patio, sino a cada uno de los lados; el patio o peristilo tiene 3 niveles cuyos órdenes siguen la norma del Coliseo Romano. Orden dórico abajo, jónico en el medio y Corintio en el nivel superior. El piso inferior tiene una arcada de medio punto, a las pilastras se adosan semi columnas dóricas, el intercolumnio final es menor y de diferente carácter, pues tiene un vano rectangular adintelado y una ventana cuadrada encima; esta diferenciación en el ritmo al llegar a la esquina, es una frecuente preocupación palladiana y aparece también en aristas exteriores como era el caso de la Basílica de Vicenza. Los dos niveles superiores tienen, el segundo una arcada de medio punto, un quinto más bajo que la del piso bajo pero de idéntico lenguaje y el tercero con un muro de pilastras corintias y ventanas rectas coronadas de dinteles moldurados; es una fèliz ocasión de reconstruír el "palacio", pero si se le compara con las búsquedas expresivas y linguísticas de este momento, es un proyecto clásico, académico y tradicional.

Presentando cierta ambiguedad entre Villa y Palacio vemos el Palacio Antonini en Udine (**Fig. 56**) y la Villa Pisani en Montaguana, (**Fig. 57**) de 1556 y 1555 respectivamente; tienen un pórtico de dos niveles en la fachada principal y este pórtico está inscrito dentro del volumen total, no es sobresaliente, como lo habíamos visto en Villas Piovene y Cornaro. En la Villa Pisani hay cuatro columnas, —dóricas abajo, jónicas arriba—, un entablamento divide los dos niveles y su friso está profusamente decorado; el orden superior remata en un frontón triangular con relieves alegóricos en su tímpano. Existen en el proyecto ilustrado en los Cuatro Libros, dos alas de doble nivel y torres laterales, organizándose una simetría triádica que cambiaría la impresión volumétrica actual.

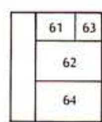
En el **Palacio Antonini**, el orden inferior tiene seis columnas, trabajadas con una tosca sillería próxima al gusto de Giulio Romano, y los anillos que conforman el fuste son pronunciados mediante la profundización de las juntas; en el edificio nunca se construyó el tímpano triangular existente sí en la ilustración de los Quattro Libri donde además los capiteles del orden superior son jónicos y fueron realizados en orden corintio.

De la **Villa Pisani** es el atrio tetrástilo, cuya sobriedad y nobleza, unifica la idea de la dignidad clásica con la obra de Palladio y tiene el carácter y sentido espacial de todos sus espacios interiores; este está cubierto por una bóveda de cañón, con bóvedas transversales más bajas, que descansando en arquitrabes que unen parejas de columnas y finalmente, nichos con esculturas en cada uno de los intercolumnios menores.

VILLAS - II

Sin duda, la más conocida de las villas es la Rotonda o Villa Capra de 1560 **(Fig. 58)**, construída para Monseñor Paolo Almerico, no exactamente para vivienda y labores agrícolas sino como belvedere, como sitio de recreo muy próximo a la localidad de Vicenza; ubicada en lo alto de una suave colina, en un sitio de gran placidez y belleza, con posibilidades de diferentes visuales en todos los sentidos. Posteriormente la Villa será cedida a la Familia Capra quienes realizan pequeñas modificaciones, dirigidas por Scamozzi, hacia los años 1580 .

La villa consta de un bloque cúbico compacto, con cuatro pórticos iguales en cada uno de los lados, desde donde se observan panoramas diferentes, y organizados sobre dos ejes en cruz; podemos ir creando una jerarquía en medio de esta igualdad aparente, si observamos que uno de los ejes tiene estancias mayores con respecto a las del otro, justamente el que corresponde al acceso principal. Todo el edificio se asienta sobre un piso bajo para el servicio, existe un ático superior sobre el piso principal y al nivel principal de gran altura se accede por medio de ámplias escalinatas; los cuartos laterales tienen altura sencilla en una orquestación espacial que termina en el espacio central de planta circular y cubierto por una cúpula esférica (**Fig. 59**). Si había sido una gran innovación el incrustar un

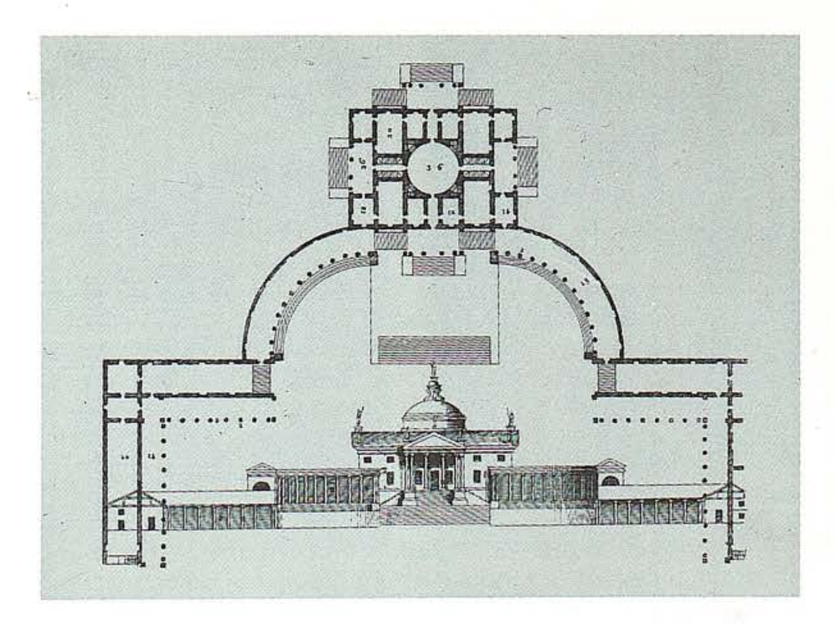


61. La Villa Trissino en Meledo (1570), Planta y alzado, según Los cuatro libros de la arquitectura.

62. La Villa Emo en Fanzolo, (1564).

63. La Villa Emo en Fanzolo, vista de uno de los corredores laterales.

64. La Villa Emo en Fanzolo, fachada del cuerpo central con el inicio de las alas laterales.









pórtico, —proveniente del pronaos del templo clásico—, con el fin de dignificar la fachada, también lo es ahora la presencia del tema de la cúpula en una habitación o edificio civil; aunque ya el arquitecto había reconstruído las termas de Caracalla a partir de un domo central.... La villa está perfectamente integrada al paisaje, por medio de su articulación así como por una doble presencia de carácter centrífugo (hacia la cúpula) y centrípeto (desde los pórticos), contrastando con la masividad de su volumen la ligereza de las loggias y la gracilidad de las figuras, esculpidas en la cubierta por Lorenzo Vicentino; ordenes clásicos solamente existen en los pórticos cuyo tímpano triangular sigue la inclinación de las cubiertas y en el centro, la esfera, (más evidente y realzada en el libro que en la realidad), como remate del movimiento iniciado desde las escalinatas inferiores. En el interior, la cúpula está decorada por frescos pintados por la familia Maganza en 1591 para Mauricio Capra, representando las Cuatro Virtudes y otras alegorías mitológicas y religiosas; más desafortunadas fueron las pinturas de las paredes inferiores hechas por Luigi Dorigny en el Siglo XVIII, donde falsas columnas o profundidades ficticias vician la límpida visión inicial y crean un elemento de confusión no existente en el original.

El proyecto de la Villa Trissino en Meledo (**Fig. 61**), desarrolla el mismo concepto del bloque con cuatro caras iguales pero enriquecidas con brazos laterales, que se inician en forma semicircular como en la Villa Badoer, y después descienden en dos brazos en forma de L hasta el río, al pie del cual se levantaría esta villa nunca realizada; este proyecto tendrá gran influencia en los siglos siguientes, hecho explicable si se tiene en cuenta que dicha influencia se ejerce no a través de las obras construídas sino de las imágenes difundidas en los Quattro Libri. El cuerpo central repite la utilización de pórticos de la Villa Rotonda y el conjunto presenta una orquestación de volúmenes iniciada en las torres extremas, jerarquizada a través de terrazas y terraplenes hasta rematar en el domo central, sintetizando en una sola obra los dos tipos diferentes de villas.

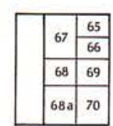
En el grupo de villas con alas o brazos (barchesse) laterales rematadas con torres palomares, está la Villa Emo en Fanzolo (**Fig. 62**), erigida en 1564 por el noble feneciano Leonardo Emo, aristócrata, administrador y militar en la República, dedicado para entonces a inversiones en cultivos de maíz y en ganado.

Es esta, una de las villas más sobrias e imponentes, felizmente cromatizada con sus paredes ocres y la ventanería en verde oliva; el cuerpo central está realzado y a él se llega a través de una rampa combinada con gradas, tan ámplia como el pórtico, donde cuatro columnas toscanas sostienen un frontón triangular, cuyo tímpano contiene un relieve esculpido por Alessandro Vittoria. Las alas laterales tienen una arcada sencilla donde solamente resaltan las impostas en un ritmo que termina en el cuerpo vertical de las torres palomares sóbriamente decoradas.

Si se compara la planta incluída en los Cuatro Libros con el levantamiento real de la edificación, se notan algunas diferencias de medidas, explicables por las vicisitudes de la construcción pero que no desmienten la intención del arquitecto de trabajar con el sistema de proporciones ya comentado; el hall central tiene 26'3'' en el Libro 27', las estancias laterales 15'8'' contra 16' y el pórtico 11' 1'' contra 15', ahí sí hay una mayor diferencia, que reafirma a su vez, el afán de Palladio de presentar antes que lo construído, un Tratado que sirviera de guía para la posteridad. La modulación comienza con la medida de las pilastras de la arcada que es 3, los intercolumnios de la misma tienen 9 con un total de 12 entre cada uno de los ejes; la serie de números 12, 16, 24, 27, 48, conforma un grupo de medidas proporcionales que una vez orquestadas en el espacio reproducen las proporciones perfectas que reflejan la armonía del cosmos y de la acción divina.

La serie 16, 24, 27, está conformada por una quinta (2/3) y un tono mayor (8/9), la serie 12:24:27 tiene una razón de uno a dos, sea una octava, más un tono mayor (8/9) y así podrían analizarse muchas otras relaciones...; pero se podría objetar que estas son medidas horizontales o distributivas que no generan necesariamente espacios, pero debemos tener en cuenta que si bien en el libro no aparecen cotas verticales, ya en los principios generales el arquitecto había comentado las proporciones requeridas, así como había considerado los diversos cielorasos y bóvedas que debían cubrir cada espacio según su función, conveniencia o carácter. Para profundizar este aspecto de las proporciones debe consultarse el libro de **Rudolf Wittkower** de "Los principios arquitectónicos en la Edad del Humanismo", libro fundamental como ninguno para la comprensión de la época, y con un capítulo dedicado exclusivamente a este tema.

En el interior de la villa se encuentran espacios funcionales austeros y blancos, cubiertos generalmente por bóvedas de aristas mientras que en los salones principales la decora-



65. Villa Barbaro en Maser, (1557).

66. Villa Barbaro en Maser, la fuente semicircular del escultor **Vittoria**, situada en el jardín posterior.

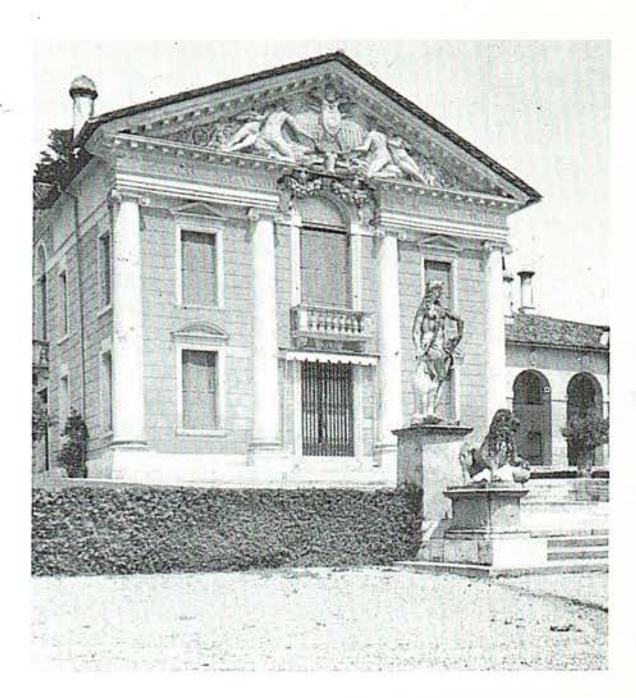
67. Villa Barbaro en Maser, fachada del cuerpo central en escorzo.

68. Villa Barbaro en Maser, vista en el eje central del conjunto de la fachada principal.

68a. Villa Barbaro: Planta según Los cuatro libros de arquitectura.

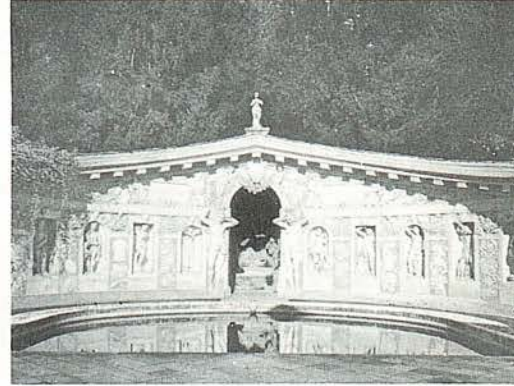
69. Villa Sarego en Santa Sofía di Pedemonte, (1569).

70. Palazzo Valmarana, dibujo compositivo de la fachada del patio.

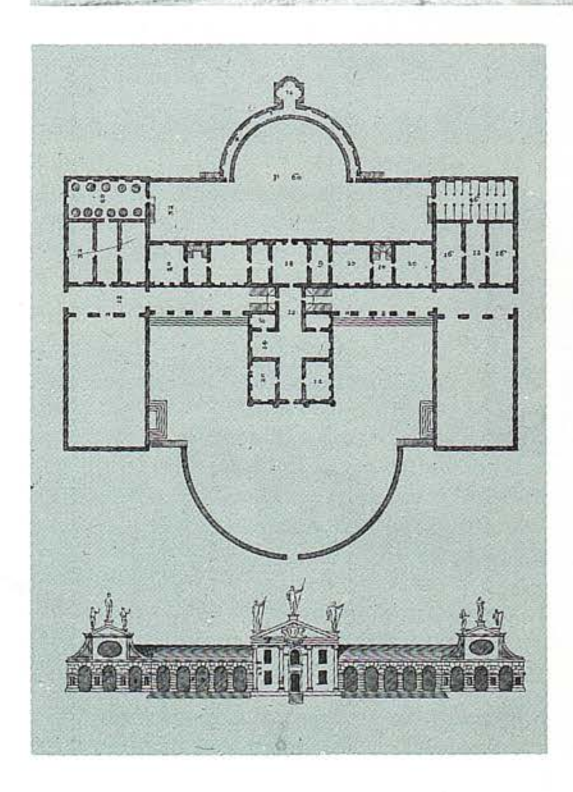


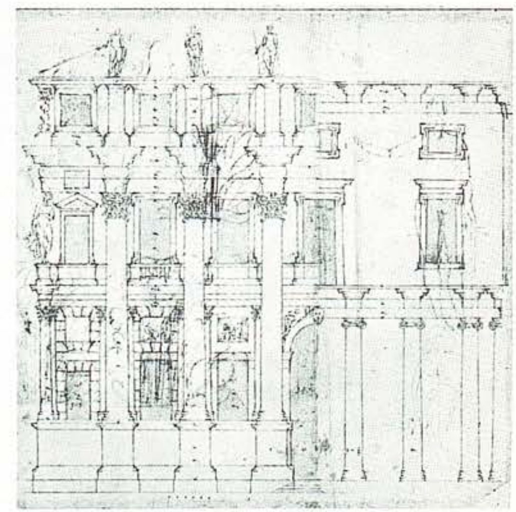












ción de estucos y relieves es profusa con el complemento de los frescos de G. B. Zelotti, con temas alegóricos, ante todo de hazañas de Hércules, leyendas de Venus y Júpiter o figuras grotescas del universo mitológico.

La villa Barbaro (**Fig. 65**) en Maser cerca a Asolo, es construída en 1557-60 para los aristócratas venecianos Daniel y Marco Antonio Barbaro, propietarios de la hacienda y humanistas de quienes ya se ha hablado en la Introducción; es una villa con un cuerpo central sobresaliente más dos alas laterales que parten de la parte posterior del volumen principal y se levanta en lo alto de una pendiente dominando desde allí la región; frente a ella el jardín toma una importancia notable en el conjunto paisajístico y en la parte posterior se levanta una fuente semicircular (**Fig. 66**), donde el escultor Vittoria representó al Olympo y una serie de deidades en cada uno de los nichos a su alrededor; el estanque que se dedica al cultivo de los peces y un preciso estudio hidráulico conduce estas aguas a la cocina para ser luego reutilizadas en el riego del jardín.

La fachada principal (**Fig. 67**) es trabajada a la manera de las iglesias, con cuatro columnas jónicas y un frontón triangular, roto en su tramo horizontal, cuyo tímpano está rícamente decorado; las alas laterales terminan en torres palomares y las tres últimas arcadas (**Fig. 68**) se integran a la vertical de las torres mediante mensulas, (que recuerdan la tipología de fachadas sacras iniciadas por Alberti en Santa María Novella), en el orden superior hay un sello circular que contiene esquemas y referencias astronómicas o cósmicas, denotando la profunda erudición del propietario quien debió colaborar estrechamente con el arquitecto. Al interior, la decoración por medio de frescos, donde se mezclan Baco en el Olympo con representantes de la familia Barbaro, fue realizada por el artista Paolo Veronese; pero si en todos los casos Palladio es estricto en citar los nombres de sus colaboradores, en este caso no menciona al Veronese, evidenciando su desacuerdo con la decoración realizada, donde nuevas columnas o profundidades pintadas interfieren la límpida lectura de los espacios, comprometiendo la percepción de las proporciones perseguidas.

Una villa extraña y curiosa es la Villa Sarego (**Fig. 69**) en Santa Sofía di Pedemonte en Verona, iniciada en 1569 por encargo de el comitente veronés Marcantonio Sarego; es al parecer la última de las villas y su curiosa distribución planimétrica la coloca más próxima a la idea de los palacios. Su estructura es una H con un patio o atrio exterior y un patio o peristilo al interior, limitado al fondo por una simple galería y desembocando luego en una exedra o patio semicircular; quedó inconcluso y solamente se construyó la mitad del patio interior, donde se encuentran galerías conformadas por columnas gigantes de orden jónico, cuyos sillares rústicos exageran las juntas asociándose al expresionismo manierista de Giulio Romano, o a ciertas obras de San Micheli en la región. Se complementa el expresionismo de esta villa singular, con el color amarillo fuerte de la fábrica así como la profusión del claroscuro en el entablamento, obtenida con las marcadas molduras horizontales del arquitrabe, con las grecas decoradas que recorren el friso y con los dentículos prominentes de la cornisa. Por último, se debe resaltar la forma de los tambores en la parte inferior de la columna, donde a la forma cilíndrica se le añade una sección rectangular con capiteles propios, definiendo de este modo, pilastras como imbricadas a las columnas gigantes, y determinando los tramos de la parte inferior de la galería.

La excepcional distribución planimétrica de la Villa Sarego nos da la oportunidad de concluír este capítulo de las villas recordando sus dos tipos principales: las de bloque compacto y las que tienen alas o galerías laterales rematando en torres. En ambos casos, el cuerpo central es el desarrollo tipológico que, como señala Wittkower, sigue el patrón de un cuadrado con dos líneas horizontales que lo cruzan dividiendo el cuerpo en tres franjas, las cuales son a su vez subdivididas por cuatro líneas verticales que definen dos estancias intermedias en los extremos, dos estancias menores a continuación, (donde generalmente aparecen las escaleras, siempre inscritas entre muros y nunca en medio del espacio como aparecerán en el barroco), en el centro, el énfasis principal está dado por dos loggias en cada una de las fachadas y el hall o vestíbulo central como núcleo de toda la composición. Todo desarrollo tipológico presenta variaciones según el caso específico, que no alcanzan a desmentir esta simplificación hecha mediante la abstracción de las diversas plantas, sino que por el contrario denotan gran imaginación y libertad en la aplicación del esquema geométrico.

PALACIOS - II

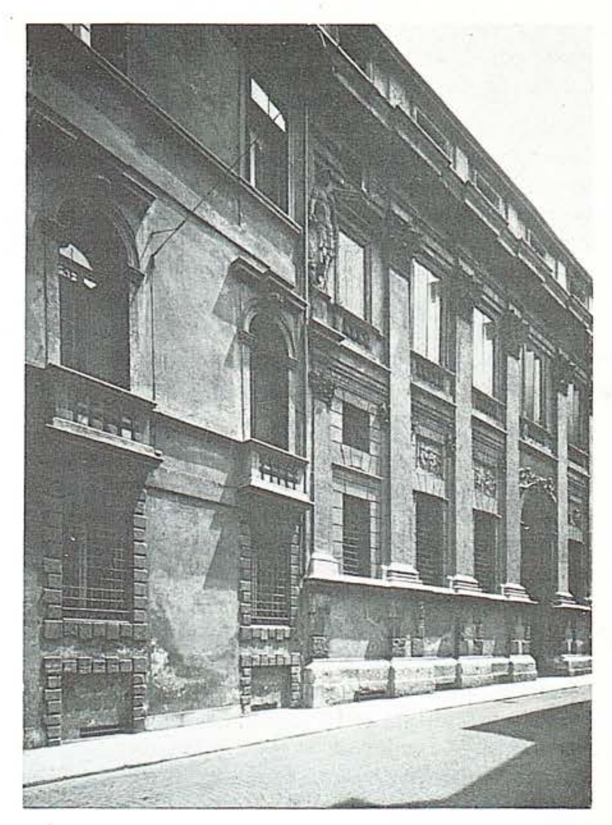
Volvemos de nuevo a retomar el tema de los palacios, ahora con el Palacio Valmarana (**Fig. 71**), fuertemente bombardeado en el año de 1945 pero luego fielmente restaurado. Ordenado por la viuda Isabella Valmarano en el año 1565/66 se ubica en una estrecha calle que impide cualquier lectura frontal a distancia, imposibilita la existencia de galería

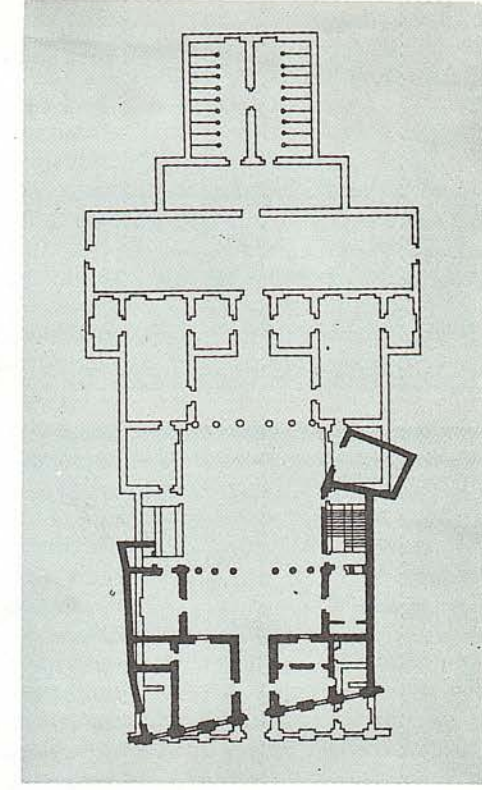
71 | 72
73

71. Palazzo Valmarana, en Vicenza, (1565-66).

72. Palazzo Valmarana en Vicenza: Planta.

73. Loggia del Capitaniato en Vicenza, (1571).







exterior cubierta y que lleva a definir una pantalla comprimida en bajo relieve muy sensible a las sombras, el claroscuro y la luz. En el nivel inferior un alto basamento con sillares rústicos en los bordes, soporta seis pilastras gigantes de orden compuesto con un tablamento quebrado sobre ellas y un ático superior un poco oculto por la cornisa final; pero aquí ya el juego es de mayor complejidad, en los dos módulos extremos no hay pilastras y el arquitrabe es sostenido por dos cariátides en relieve, más abajo aparece otro arquitrabe que parece correr por detrás de las lisas pilastras conformándose un segundo orden Corintio, evidente bajo las cariátides y semioculto en los demás módulos; aparece además un orden tercero enmarcando las ventanas inferiores con un capitel simplificado, en una coexistencia de órdenes de diversas dimensiones que surgen ahora en las nuevas corrientes arquitectónicas. La diferenciación de los dos intercolumnios extremos también se encuentra en los vanos, las ventanas del nivel superior tienen un frontón triangular que no existe en las interiores y las de la parte inferior son más bajas, sin la presencia de los medallones en relieve que sí aparecen en las demás.

La planta ilustrada en los Quattro Libri es diferente a la planta realizada, la primera es una abstracción sin las irregularidades y asimetrías impuestas por el lote, además de presentarse completa cuando sólo se realizó el cuerpo anterior; se ingresa por un estrecho zaguán a una loggia con columnas jónicas, y un patio central sin galerías laterales, a cada columna corresponde en el entablamento, una especie de ménsula o modillón bastante pronunciados y en la misma relación, sobre los muros cerrados, pequeñas aperturas enmarcadas por molduras completan el conjunto. La distribución altimétrica relaciona estrechamente los elementos de la fachada con los del patio interior (**Fig. 72**), en una articulación predeterminada que garantiza la unidad final.

La fachada del palacio Valmarana tiene un carácter próximo al concepto de **Manierismo** en la coexistencia superpuesta de diversos tamaños de órdenes, en las superaciones de la norma canónica sobre todo al truncar, esconder o deformar los elementos y ante todo, en el afán de romper el orden por medio de la luz; entendemos por manierismo no tanto el amaneramiento con el cual superficialmente se le ha asociado, sino más bien la ruptura de la regularidad o armonía clásicas por medio de la libre aplicación del orden, y de la confusión o superposición de elementos articulados de modo no tradicional, donde lo que se persigue es deformar la imagen renacentista del mundo, pues ya espacio y figura no están en relación unívoca sino dentro de un espacio irreal y discontinuo, renunciándose a la perspectiva lineal. Estos intentos se explican en una época en la cual las tensiones y experiencias religiosas buscan una interioridad o expresión más personal y subjetiva, se ubican en un estrato reducido intelectual y aristocrático cuyas fantasías eruditas eran impelidas por el rigor canónico clásico pero que resultaban incomprensibles para la mayoría de la población.

Palladio no es necesariamente un arquitecto manierista, pues a pesar de cierta libertad en la aplicación del cánon o de eventuales distorsiones expresivas, su trabajo representa una continuidad del lenguaje de Alberti y de Bramante, respetando de modo absoluto la autoridad de lo antiguo así como de su transmisión a través de Vitruvio; si el ritmo sosegado la claridad y serenidad de su obra son a veces interrumpidas, es más por jerarquizar la composición que por contradecir la norma, de donde se explica su fácil aceptación posterior así como su afán de relacionarse con las fuentes clásicas y legar a la posteridad un "manual" para la correcta aplicación del clasicismo.

En el año de 1571 se construye la Loggia del Capitaniato, (**Fig. 73**), para reemplazar un edificio similar existente y dar a la ciudad una loggia a la vez que albergar al Capitano en las estancias superiores; el proyecto, según R. Pane, tenía 5 intercolumnios y 7 según Bertotti Scamozzi. De todas maneras es interesante comparar este edificio con la Basílica que se halla enfrente y que ha sido proyectada por el mismo arquitecto al principio de su carrera, ilustrando dos momentos diferentes; el primero, la Basílica de 1540 con el tema de la serliana y su articulación canónica en base al claroscuro, y el segundo, la loggia que bien definida por Pane, parece estar constituída con "elementos de desecho incluídos a la fuerza en un ritmo nuevo y diferente".

En la fachada frontal existe un orden gigante con semi columnas de orden compuesto soportando el arquitrabe, el carácter canónico de este último elemento es el de ser una viga horizontal apoyada sobre los soportes verticales, pero aquí aparece roto, interrumpido por los marcos de las ventanas constituyendo un "imposible" estructural digno de un Eisenmann o de cualquiera de los arquitectos post-modernos que persiguen la ironía y el absurdo; también son anticlásicas la cornisa fragmentada o quebrada en relación vertical

	74	75
	76	77
		78

74. Palazzo Barbarano, en Vicenza, (1570-71).

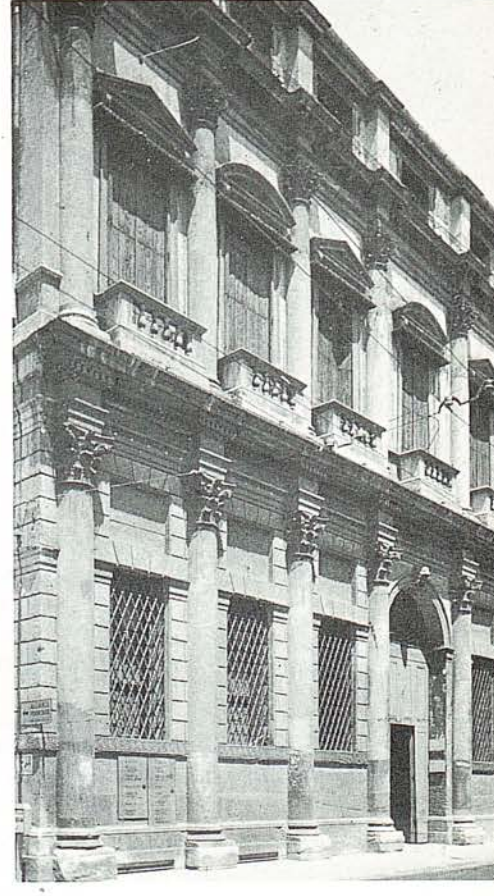
75. Palazzo Thiene - Bonin - Longare, en Vicenza, (1571-1615).

76. Palazzo Porto-Breganze en Vicenza (1570-80).

77. Tiempietto de la Villa Barbaro en Masser, (1579-80).

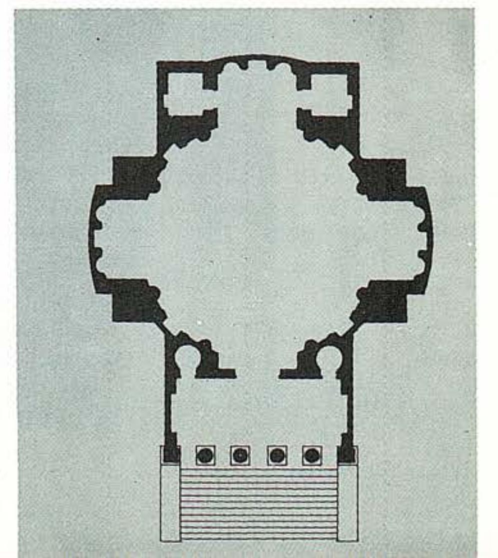
78. Tiempietto de la Villa Barbaro: Planta.











con las columnas, los pesados dentículos que penden de la parte inferior de la misma, así como la presencia de dos ménsulas, como triglifos, que más que sostener los balcones parecen pender de ellos en una evidente desproporción e inversión de valores semejante a la planteada por Miguel Angel, por ejemplo, en el Ricetto de la Biblioteca Laurenziana en Florencia. Otro elemento perturbador es la falta de unidad entre esta fachada y el costado lateral, donde ya no hay orden monumental sino columnas bajas sosteniendo un arquitrabe secundario, que sí recorre las dos fachadas, ahora inserto en el tema del Arco del Triunfo; si tenemos en cuenta que el 7 de octubre del 71 sucede la victoria de Lepanto, la victoria de los ejércitos cristianos rechazando a los turcos del Mediterráneo, encontramos explicable que los vicentinos se asocien a su celebración e introduzcan cambios repentinos en la obra, apareciendo así toda una iconología realizada por Lorenzo Rubini con la representación de La Paz (Vicenza) y la Victoria (Venecia) en el orden inferior, más una decoración de trofeos y alegorías de la Virtud y el Honor, de la Fé y la Piedad en el orden superior.

Cuando se intenta presentar el orden gigante como una constante en la última obra del arquitecto, perturba la presencia del **Palacio Barbarano**, construído en 1570, año de la aparición de los Quattro Libri, pero que alcanza a aparecer en ellos; en dicha ilustración tiene siete intercolumnios con el portón central y está articulado en base a un orden gigante que integra los dos pisos. En la realidad fue ampliado a nueve intercolumnios quedando el portón colocado asimétricamente y empleando columnas de altura sencilla, de orden jónico abajo y Corintias en el nivel superior; se aplica en las paredes una profusa decoración en relieve semejante a la existente en la loggia del Capitaniato de la misma época, Puppi habla de cierta baja de calidad latente en esta obra que se podría explicar por una confluencia de circunstancias debido a la edad del maestro y a una relación difícil con el Comitente Montan Barbarano pero resalta, de todas maneras, la elegancia del atrio interior y su adecuado movimiento escenográfico.

Otra obra secundaria dentro del inventario de sus obras, es el **Palacio Thiene Bonin-Longare** cuya paternidad palladiana ha sido cuestionada; no aparece en los Quattro Libri, (a lo mejor por haber sido levantado después de 1570) y también ha sido atribuído a Vincenzo Scamozzi, quien por lo menos lo terminó con algunas modificaciones. El nivel inferior es bastante más alto que el nivel superior y tiene un basamento corrido con siete intercolumnios enmarcados por semicolumnas corintias; en el entablamento la parte correspondiente a los capiteles se quiebra en concordancia vertical con las columnas, e idénticas semicolumnas articulan el orden superior cuyo eco llega al entablamento y finalmente a las pilastras del ático superior. La solución de la esquina, algo inconexa con la fachada lateral, la articulación de ésta última y otra serie de detalles menores justifican las dudas de paternidad al no mantener la coherencia clásica ni la elegancia típicas del maestro.

El último palacio a considerar es el **Palacio Porto Breganze** de la década de los 70 y del cual solamente se construyeron dos módulos de un proyecto de siete, con un atrio, patio y exedra al fondo del mismo. Las columnas de orden gigante se apoyan en un basamento tan alto como todo el primer piso, y a la altura de sus capiteles compuestos corre una banda decorada con guirnaldas y relieves; las tres partes del entablamento son violentamente quebradas: el arquitrabe con molduras horizontales, el friso con bloques o dados sobre el eje vertical y ventanas en sus planos rehundidos, y la cornisa sobresaliente y complementando todo este movimiento. Contribuyendo al clima de tensión se encuentran las ventanas y sus tímpanos, constreñidos o aprisionados contra las columnas, y participando de todo este carácter trágico y constreñido que ha llevado a denominar el edificio como la Casa del Diablo, (ca' del diavolo) a partir de una asociación de Dalla Pozza, por extensión de un prostíbulo vecino que lleva dicho nombre y que quiere así denotar ese carácter manierista, ese "sentido de pathos", de tragedia comprimida de esta obra infortunadamente inconclusa.

ARQUITECTURA RELIGIOSA

El capítulo de las construcciones religiosas comienza en una época tardía de su vida, y si los anteriores se desarrollaban en tierra firme, este sucederá ante todo en Venecia. Excepción única a lo dicho antes, es el **Tempietto Barbaro**, pequeño edificio religioso construído al lado de la villa del mismo nombre en Maser, iniciado en 1579 y terminado después de la muerte del arquitecto. Su estructura es una evidente evocación del Pantheon Romano, ejemplo mayor de la arquitectura clásica, con su domo central más un pronaos de frontón triangular adosado como fachada de acceso; la planta sintetiza el tipo planimétrico de cruz griega con el tipo circular de domo esférico, el altar principal está frente al acceso y dos nichos-capillas a cada uno de los lados. El anterior se articula en base a columnas corintias las cuales sostienen un entablamento confundido con el tambor de la cúpula que cubre el espacio; la decoración estucada en relieve presenta algunos motivos

79	
80	81
82	83

79. San Giorgio Maggiore Venecia, (1565). Vista desde el canal.

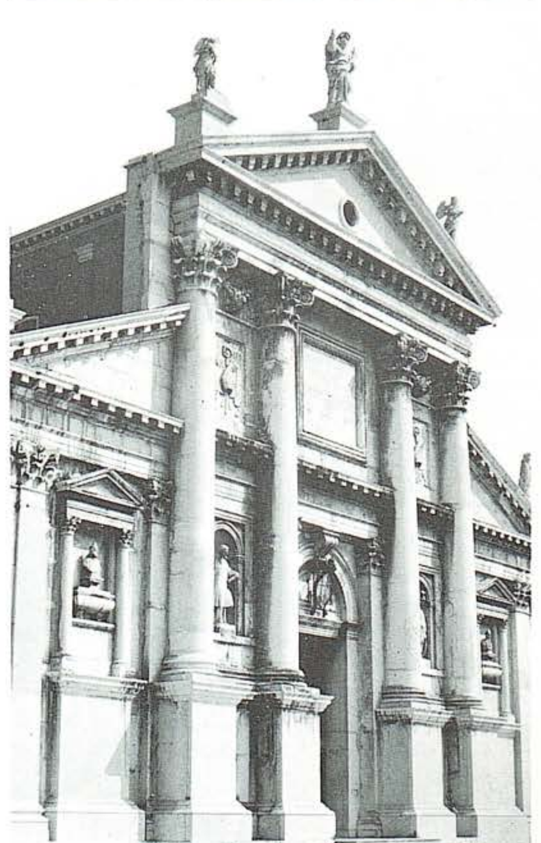
80. San Giorgio Maggiore en Venecia: Fachada principal.

81. San Francesco della Vigna en Venecia, (1562).

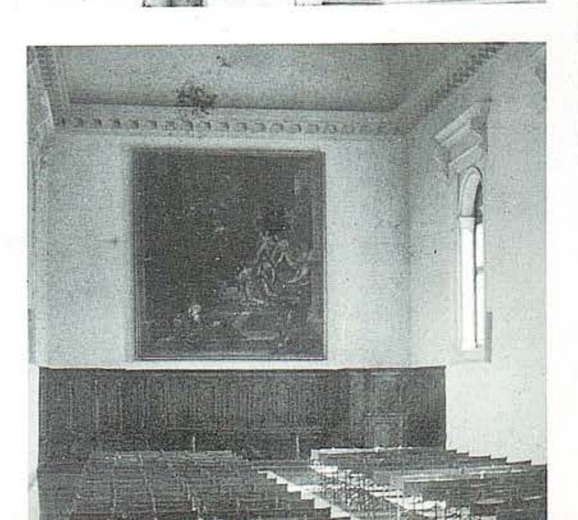
82. San Giorgio Maggiore en Venecia: El refectorio.

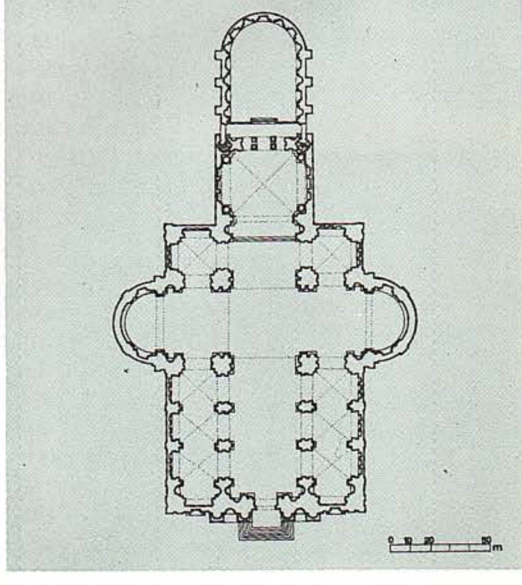
83. San Giorgio Maggiore en Venecia: Planta.











alegóricos o de personajes, pero sobre todo motivos vegetales y naturalistas, toda en color blanco y altimétricamente relacionada con el exterior. La fachada tiene un pórtico hexástilo de orden corintio rematado por un frontón triangular (en cuyo tímpano cortan la cabeza a San Pablo), y a los lados dos torres asociables a las propuestas por Bernini un siglo después para completar el Panteon; es llamativa la presencia de guirnaldas uniendo los capiteles, sueltas en el aire, sin apoyarse en las paredes, libertad ésta que unida a la profusa decoración lleva a Ackermann a hablar de "un irreverente hijo del Panteon, más rococó que romano"

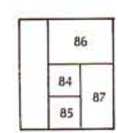
Este templo ha sido la conclusión de un desarrollo tipológico elaborado por el arquitecto en sus iglesias anteriores, San Giorgio Maggiore y El Redentor, donde ha perseguido la fusión del tipo longitudinal con el tipo centralizado, objetivo planteado desde Alberti, en San Andrés de Mantua, y realizado, aunque de manera abrupta en San Pedro con la reforma de Maderno, quien transforma la idea original de Bramante y Miguel Angel de cruz griega y centralidad, por la idea longitudinal en cruz latina cuyo brazo transversal o transepto es menor que la nave principal. El domo central es el punto de confluencia formal e ideológica, buscado por el Renacimiento, para concretar en espacio, la idea de Dios, latente en la infinidad de la curva, en la continuidad y dinámica formales que son inherentes al círculo y la esfera.

Esta fusión tipológica es planteada también en el proyecto de **San Giorgio Maggiore**, construída entre 1565 y 1610; ya desde 1520 se hacían reconstrucciones en el monasterio, ahora dirigidas por Palladio quien alcanza a ver terminada la iglesia (1576) más no la fachada, levantada siguiendo sus dibujos y la cual, junto con el campanile se convierte en un símbolo o punto de referencia, —mojón—, de la ciudad. Se trata de una iglesia de 3 naves, un transepto rematado por ábsides semicirculares y un crucero en el centro, coronado por la cúpula, blanca y pura, simbolizando la divinidad; el altar está en el presbiterio, dos tramos después del crucero, con una columnata transparente hacia el coro privado de los monjes quienes pueden participar del rito litúrgico sin mezclarse con los fieles. Estas intenciones serán más claras y logradas en la Iglesia del Redentor, pero aquí ya está evidente la búsqueda de fusionar el espacio longitudional y el centralizado, simultánea a las experiencias de Alessi y Vignola, el primero en Milán con la Iglesia de San Vittore y el segundo en Santa María Traspontina de Roma.

La fachada de S. Giorgio debe ser estudiada de modo simultáneo con la realizada, por el mismo arquitecto para **San Francesco della Vigna** en 1562; esta tiene un pórtico central con columnas mayores de orden corintio soportando un frontón triangular, en el centro hay una ventana termal sobre un arquitrabe al cual corresponden dos columnas menores relacionadas con el orden de los intercolumnios laterales; sobre estos costados se ve un fragmento de frontón triangular que subyace, que parece existir por detrás del pórtico principal. El basamento de S. Francesco es corrido y abarca toda la fachada, lo cual no sucede en S. Giorgio, donde las pilastras laterales descienden hasta el piso; en este caso vemos el mismo pórtico central con su correspondiente frontón triangular y el frontón inferior que aparece en los dos costados correspondientes a las naves laterales es más evidente, ya que la moldura inferior del mismo continúa por toda la fachada. Perturba la simultaneidad desproporcionada de diversos elementos, donde basas elevadas sostienen las semi-columnas altas y a la vez, en evidente desequilibrio un tabernáculo ligero; donde varios elementos de escalas diferentes parecen agrupados ya no dentro de la manera clásica sino con una irreverencia que busca ante todo la tensa solución a un problema.

En el Refectorio, Palladio solamente realizó los acabados y la cubierta, se sabe que existía una ventana termal en el muro del fondo, sobre la pared donde el Veronese hizo el fresco de Las Bodas de Caná, ahora en el Louvre; en el primero de los claustros, terminado en 1650, a pesar de su carácter tradicional, se encuentran procedimientos típicos de su acción como puede ser la definición del eje por medio de la sutil repetición de los tímpanos que coronan cada una de las ventanas, en un ritmo triangular, circular, triangular, circular, triangular, triangular, circular... etc., donde esta doble presencia triangular conforma un acento que hace que los espectadores perciban un énfasis, un centro de equilibrio sin ser concientes de ello. Llama la atención también, el uso del color, asociable al gusto sensual y cromático del medio veneciano, en un fuerte contraste de ocres, blancos y rojos.

La síntesis de los dos temas de iglesia, llega a su máxima perfección en la Iglesia de **El Redentor**, sobre el canal de la Giudecca y erigida en 1576 por orden del Senado de Venecia como un acto votivo a propósito de la plaga que había devastado la ciudad en el año anterior; cada año se organiza una procesión que llega hasta la iglesia a través del canal y termina en el altar interior del presbiterio.

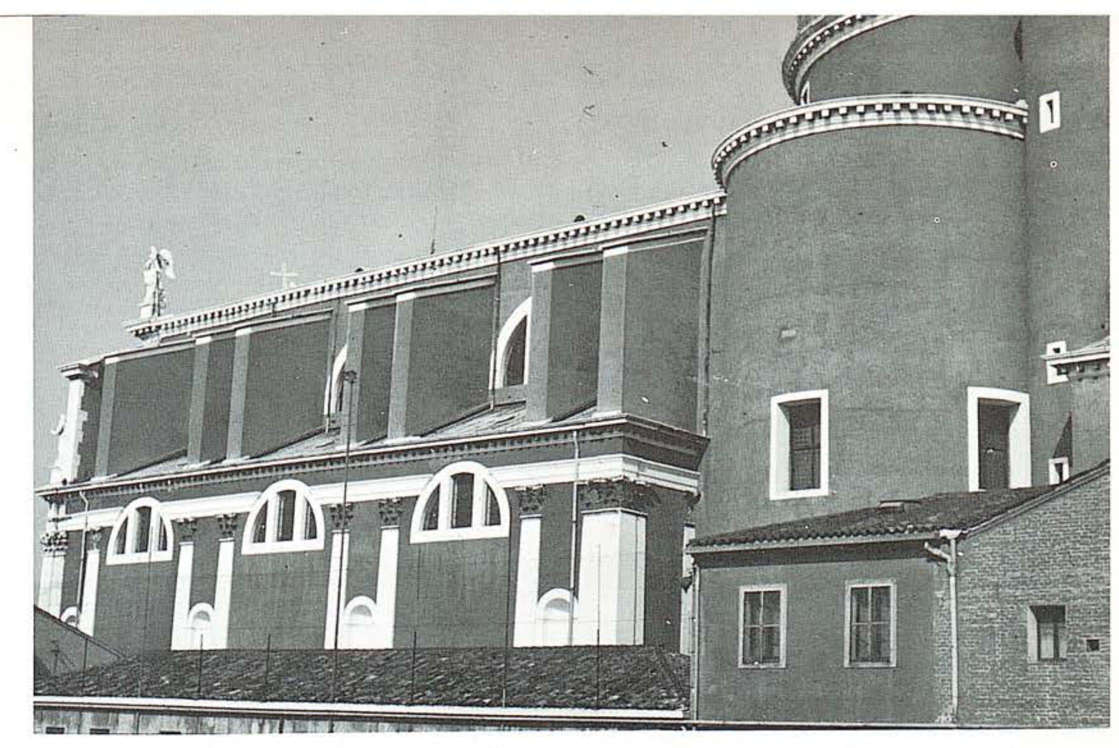


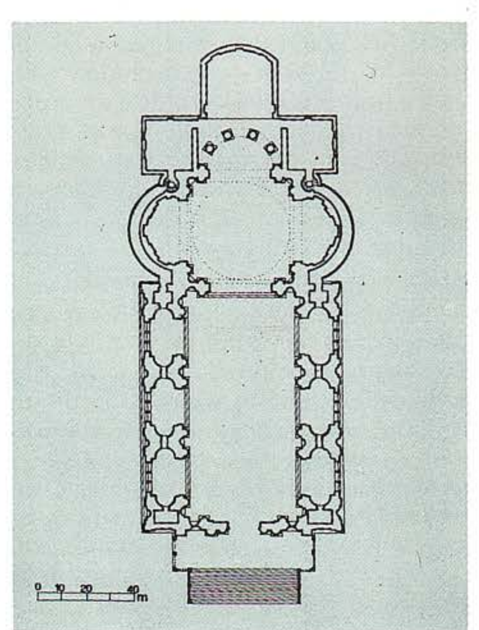
84. Il Redentore en Venecia (1576), Planta.

85. Fachada de la iglesia de Il Gesu en Roma, según el proyecto de **Giacomo Vignola** (grabado de Cartaro)

86. Il Redentore en Venecia: Fachada lateral.

87. Il Redentore en Venecia: Fachada principal vista desde el canal.









Cuando se llega al portal principal desde donde se divisa la nave y la iglesia, se obtiene una sensación de perfección y claridad espaciales, se percibe la euritmia y la articulación correcta de todos los elementos de manera total y objetiva, que como en la mayoría de los casos, es difícil de reproducir o captar a través de fotografías o alzados, siendo necesaria no sólo la presencia real del espectador sino también sus posibilidades de movimiento y memoria. La iglesia tiene (**Fig. 84**), a la manera de San Andrés de Mantua de Alberti o de Il Gesú de Vignola, una nave central ámplia con capillas laterales de poca profundidad, las cuales participan de este espacio central aunque se diferencien de él por medio de tres escalones y una baranda con balaustres; el ritmo de las columnas corintias sigue una secuencia a-b-a-b-a, donde **a** corresponde al arco mayor de las capillas y **b** al tramo menor, con nichos semicirculares cerrados, todo integrado en la parte superior por un entablamento corrido y a su vez articulado por un orden menor con pilastras corintias correspondientes a los arranques de los arcos; estos soportan otro entablamento que parece continuar por detrás de las columnas mayores, hasta desembocar en el crucero. La cubierta es una bóveda de cañón con lunetos para iluminar la nave principal, dispuestos a la manera de ventanas termales; el ritmo menor que llamábamos **b**, se atraviesa en la nave antes de la aparición del crucero, a la manera de un arco toral, separando la nave longitudinal del cuerpo centralizado pero a su vez integrándolos al repetirse al fondo del presbiterio, donde por resonancia enmarca el arco y la exedra final; el cuerpo centralizado está cubierto por una cúpula esférica y tiene dos absides semicirculares a los lados más una exedra en el fondo del presbiterio que divide el altar del coro de los monjes.

La volumetría exterior presenta un fuerte contraste de colores, rojo en las paredes y blanco para resaltar los elementos como las pilastras o los marcos de las ventanas; el ritmo del interior se refleja en las pilastras así como en los contrafuertes que refuerzan los muros, los cuales complementan la rica volumetría de domos, cilindros y campaniles de un dinamismo sorprendente.

La fachada del Redentor (**Fig. 87**) sigue el principio de las dos iglesias ya descritas, del juego simultáneo de frontones triangulares, donde el principal corresponde a la amplitud de la nave central, se mantiene completo y es sostenido por dos pilastras y dos semicolumnas Corintias; sobre el portal central hay un frontón menor sostenido por columnas corintias menores coexistiendo al lado de aquellas mayores del cuerpo principal, y en los extremos, correspondiendo a las capillas interiores, dos segmentos de frontón que una vez más, parece esconderse por detrás de los descritos. Todo este conjunto se levanta sobre una base donde se superan los conflictos vistos en San Giorgio, mediante la escalinata que cubre la parte central y absorbe la diferencia del basamento el cual solo aparece en los tramos laterales; aquí la maduración del lenguaje está tan depurada que a partir de entonces se constituirá en un tipo aplicable, según las particularidades de cada caso, en el resto del Continente y a lo largo de los siglos.

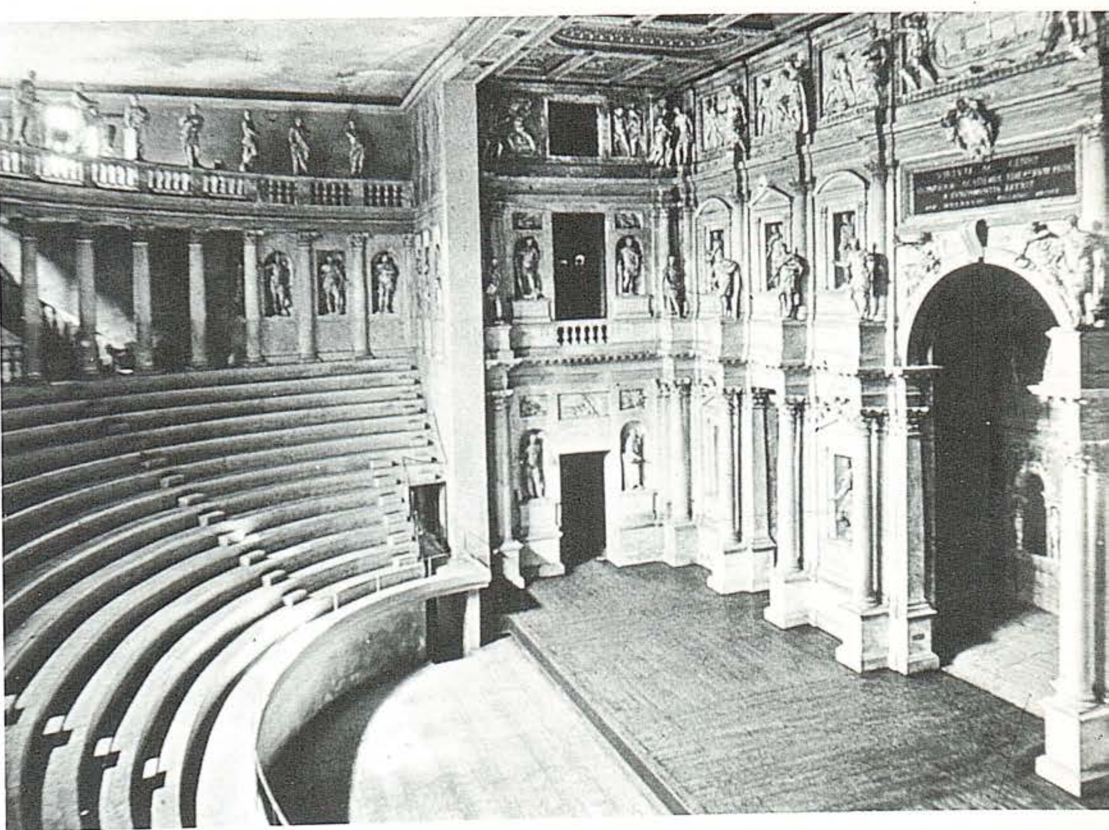
88
89 91
90

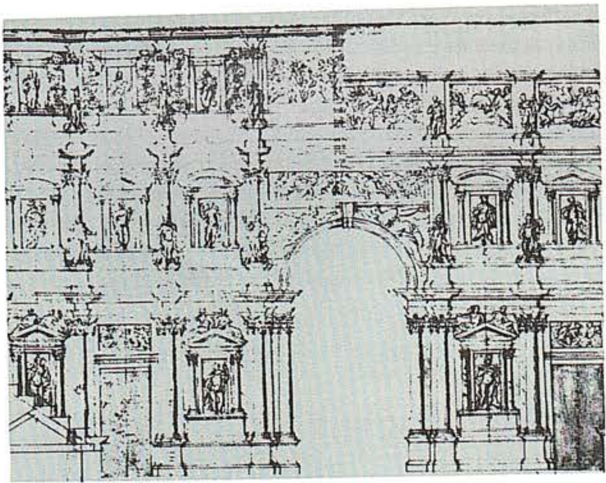
88. El Teatro Olímpico, en Vicenza, (1579-80), Interior.

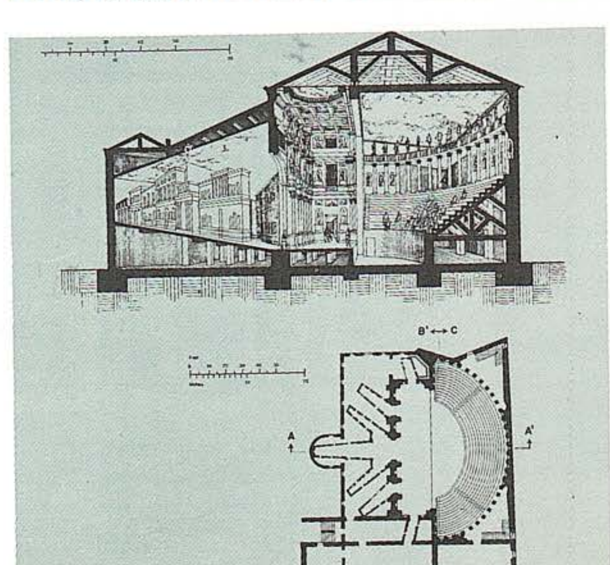
89. El Teatro Olímpico en Vicenza: Dibujo del Proscenio.

90. El Teatro Olímpico en Vicenza: La planta y el corte, mostrando las galerías con perspectiva acentuada por donde los actores salían a escena.

91. El Teatro Olímpico en Vicenza: Vista frontal de la galería central con perspectiva acentuada, simulando una calle









CONCLUSIONES

La última obra que analizaremos es el Teatro Olímpico (**Fig. 88**) de la ciudad de Vicenza, iniciado en 1579 por Palladio y terminado después de su muerte por Scamozzi; es ante todo un intento de reconstrucción arqueológica del teatro antiguo compuesto por una loggia o balcón, una gradería o cávea semicircular, proscenio y escenario, al fondo del cual en perspectiva ilusoria se recrean las calles de Tebas. El tema ya había sido considerado por Palladio en el año 1556 en las ilustraciones del Vitruvio de Barbaro, en 1561 en una construcción transitoria levantada dentro de la Basílica y donde se representó el drama de Trissino llamado Sofonisba, así como en el monasterio de Santa María della Caritá; ahora iniciado en una obra definitiva por encargo de la Academia, institución que lo inaugura en 1585 con la representación de Edipo Rey de Sófocles, destinándolo al drama humanístico cuya principal manifestación es la tragedia griega.

La construcción está realizada totalmente en madera y en un pequeño terreno contiene una compenetración total de los varios espacios, la cavea semicircular y la loggia alcanzaron a ser completadas en vida del arquitecto aunque la verdad sea dicha sin mucha supervisión suya, y las partes restantes fueron terminadas por Scamozzi (o Sila? el hijo de Palladio) a partir de 1580; si bien se respetaron los dibujos y anotaciones dejados por el maestro hubo algunas variaciones importantes, se critica mucho el cielo raso pintado con sentido realista de cielo y nubes recordando el espacio abierto del teatro antiguo, en el fondo del proscenio, Scamozzi elevó los portales para dar quizás una mayor amplitud a la perspectiva de las calles donde también hubo una exageración respecto a las propuestas originales.

El Proscenio se descompone en tres niveles articulados por columnas corintias, sobresalientes respecto al entablamento que separa los dos órdenes inferiores y sobre el cual

92		93	
94		95	
96		97	
98	99	100	

92. La Villa Cornaro en Piombino Dese.

93. La Malcontenta, en Mira.

94. La Villa Emo, en Fanzolo.

95. La Villa Rotonda en Vicenza.

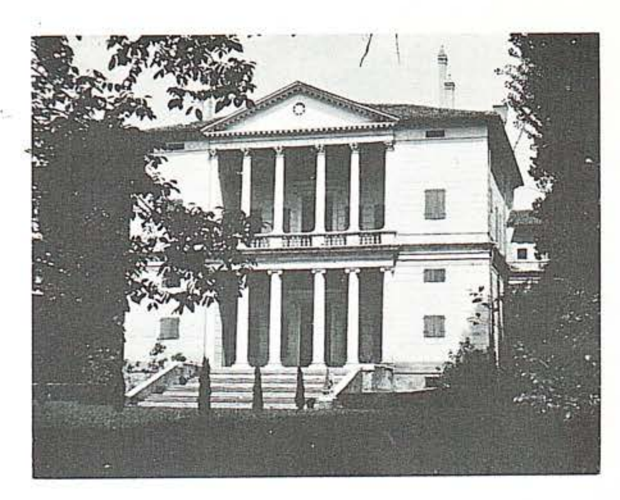
96. La Villa Pisani Bagnolo di Lonijo en Vicenza.

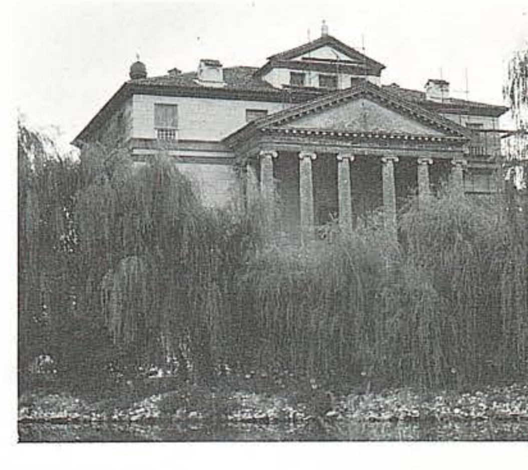
97. La Iglesia del Redentor en Venecia.

98. La Iglesia de San Giorgio Massiure en Venecia.

99. La Basílica de Vicenza.

100. El Palazzo de Isoppo, Porto in Vicenza.

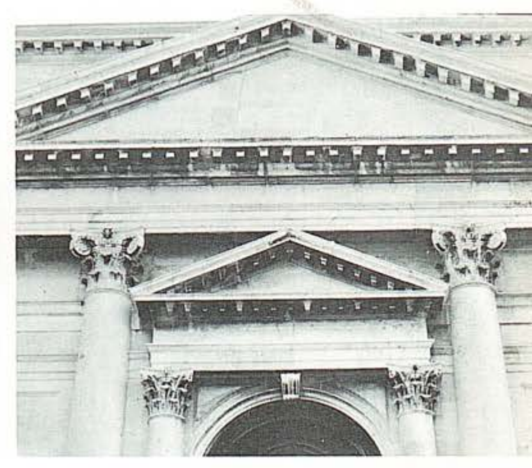


















aparecen ya no las figuras alegóricas planteadas en el dibujo sino los mismos académicos, representados según su deseo, como dice irónicamente Ackerman "justo en el momento en que los nobles de Vicenza deben abandonar toda esperanza de devenir héroes en la realidad"; las columnas del segundo orden están retrocedidas, encerrando los nichos y sus edículos correspondientes, terminando en el ático del nivel superior, donde en relieve se ilustran otro tipo de leyendas. Los tres portales del proscenio enmarcan la perspectiva ilusionista de las calles, tal como lo describía Vitruvio, en un trompe l'oeil visual ya planteado por Bramante y después retomado por Bernini en la Scala Regia o por Borromini en la galería del palacio Spada; la falsa profundidad se obtiene mediante el realce del piso, el descenso de la cubierta y la convergencia de las paredes hacia el fondo, logrando una "visión" de cien metros de profundidad en un espacio que solamente tiene quince. Pocas obras suyas siguen tan fielmente un modelo antiguo, en un recorte de libertad que debe explicarse por el afán de reproducción literal del modelo clásico lo cual no permitirá la presencia de ambiguedades o libertades existentes en otras obras.

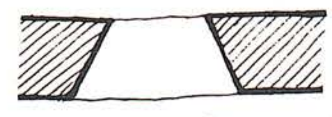
¿Por qué estudiar, a finales del Siglo XX en nuestros lejanos países, la obra de Palladio?, **¿por qué?**, ¿puede ella enseñar algo más allá de la erudición o el simple conocimiento del pasado? Sí. La arquitectura moderna y racional, cuyos principios funcionalistas han degenerado hasta el arbitrario y mudo estilo internacional, debe revitalizarse, para ello es saludable conocer la manera como los grandes arquitectos han asimilado la tradición y trabajado con la Historia, no tanto para repetir villas Barbaros o Rotondas en las calles de nuestras ciudades, ni para tomar al azar (como lo propone el eclecticismo radical) trazos o fragmentos de obras suyas, sino para analizar su obra inserta en un marco histórico-cultural específico, y este acto nos sirve como eficaz instrumento en la conformación de la respuesta a nuestros problemas a partir de la cultura y los recursos de hoy. Se abre paso, cada vez más, una concepción del diseño diferente a la aplicada por el modernismo, el mito de la originalidad en la arquitectura del Siglo XX y el mito de la partenogénesis que genera el proyecto a partir de determinantes autónomas se derrumban, volviendo la atención al desarrollo tipológico, donde un **Tipo** cargado de tradición y de funcionalidad comprobada, debe ser adecuado a las condiciones específicas; es aquí donde comprender la manera como Palladio transforma el tipo de villa, de palacio, o de iglesia sin repetirse ni dejarse limitar en sus intenciones creativas, sin dejarse constreñir en una camisa de fuerza, semejante a aquella en que la supuesta libertad del modernismo desembocó.

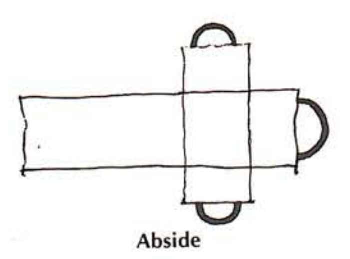
Quiero **concluír** esta breve presentación de su obra, destacando los principales elementos que la caracterizan y que ya hemos visto son permanentes a lo largo de su carrera. Palladio es un arquitecto especialista, diferente a la concepción humanista y totalizante del Renacimiento, dedicando su cultura y su vida únicamente al hecho constructivo; ha iniciado su vida con un largo aprendizaje artesano y ha continuado después, con una permanente confrontación dialéctica entre el pensamiento humanista y la práctica real y construída, todos sus conocimientos se sintetizan finalmente en una obra donde el carácter práctico y pragmático prima ante cualquier fantasía o formalismo ilusorio y quizás esto explica su ámplia difusión posterior así como la simpatía hacia su obra de parte de nuestras mentes contemporáneas.

Su relación con el Manierismo es más bien marginal, siendo preferentemente un arquitecto clásico donde la libertad y la ironía no interfieren el carácter armónico de su lenguaje; no existe la rigidez formal ni el dogmatismo acartonado propios de la arquitectura académica, a la cual llegaron sus seguidores, quienes afanados frente al desenfreno del barroco o la frivolidad del rococó, plantean un retorno al rigor pero convierten sus planteamientos en fórmulas abstractas y leyes naturales, eternas e inmutables. Su concepción espacial se basa en una aplicación del principio de la proporcionalidad armónica, trabajada en un sentido espacial que va coordinándose referida a los ejes de composición; la volumetría presenta, generalmente, el principio de la simetría triádica, en una libertaria utilización del lenguaje y del orden que, junto con la apertura realizada por Miguel Angel, abren la brecha desarrollada, con profusa imaginación por los arquitectos del Barroco.

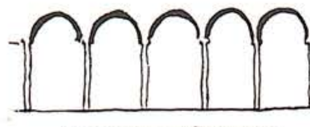
Son grandes aciertos, su agudo sentido constructivo, su gran libertad en el manejo tipológico y la imbricada compenetración de sus espacios; pero el mayor, su Tratado de Arquitectura, puesto que muy pocos pueden viajar o recorrer sus obras pero todos pueden analizar sus reproducciones, claras y didácticas, colocándose al lado de los grandes maestros de la enseñanza de nuestro oficio, quienes como Gropius o Kahn, comprenden que la arquitectura es en esencia un hecho construído pero que en la práctica y la cultura arquitectónicas es más vital y cargada de porvenir la reproducción y transmisión de los métodos en los estudiantes y futuros arquitectos.

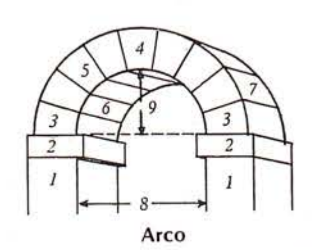
GLOSARIO


Abocinado


Abside

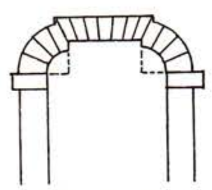
Almohadillado

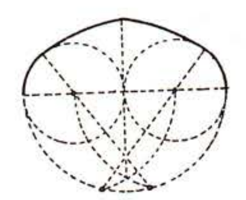

Arcada de medio punto



Arco

1. Machones
2. Imposta
3. Almohadones
4. Clave
5. Dovela
6. Intradós
7. Extrados
8. Luz
9. Flecha


Arco adintelado


Arco apainelado

Abocinado: Vano que se reduce en sus dimensiones, hacia una de las fachadas.

Abside: Espacio de planta semicircular o rectangular, de los brazos de la iglesia.

Agora: Plaza pública de la ciudad griega, rodeada de la galería o columnata llamada Stoa.

Almohadillado: Sillares de piedra con las juntas biseladas. Liso, si el sillar es en tal forma; Rústico, si se le deja con textura tosca, generalmente redondeado como una almohadilla.

Arcada de medio punto: Sucesión de arcos semicirculares.

Arco: Estructura que cubre el vano de un muro o la luz entre dos pilares, con aparejo cuyas piezas son menores que la luz, y provocan empujes laterales en los apoyos. Hay muchas variedades de arcos derivados de la forma básica, el arco de círculo.

Arco a nivel: Arco adintelado.

Arco abocinado: El que tiene más luz en un paramento que en el opuesto.

Arco adintelado: El que tiene el intradós horizontal, pero conserva el aparejo de dovelas radiales.

Arco agudo: Arco apainelado apuntado.

Arco angrelado: Arco compuesto por una serie de arcos de circunferencia formando ángulos u ondas, terminado algunas veces en la clave como un arco conopial. A este tipo corresponden los arcos **trebolado, quinquefoliado, multilobado,** etc.

Arco angular: El de intradós formando ángulo, pero aparejado con dovelas.

Arco apainelado: Arco carpanel.

Arco apainelado apuntado: El que consta de dos porciones de círculo enlazadas por dos rectas que se cortan en la clave formando ángulo. El construído con varias porciones de círculos iguales dos a dos, formando igualmente ángulo en la clave.

Arco aparejado: Arco en el cual las piedras o ladrillos que lo componen tienen formas definidas (dovelas).

Arco apechinado: Cada uno de los arcos que achaflanan los ángulos de una torre cuadrada para soportar un chapitel octogonal.

Arco apuntado: Aquel cuyo intradós forma ángulo en la clave.

Arco Arabe: Arco de herradura.

Arco carpanel: El que teniendo la forma de una elipse se traza mediante una serie de arcos de circunferencia, cuyos centros son en número impar.

Arco cegado: El que tiene tapiada su luz.

Arco cojo: Arco por tranquil.

Arco conopial: Arco apuntado en el que cada una de las ramas que lo determinan imitan la forma de un talón; recuerda la quilla de un barco.

Arco crucero: El que une en diagonal dos ángulos de una bóveda.

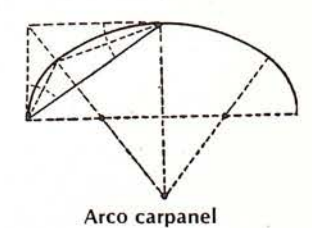
Arco de descarga: El construído sobre un dintel para descargarlo del peso de la pared.

Arco de herradura: El mayor que una semicircunferencia y cuya flecha es también mayor que la semiluz.

Arco de herradura apuntado: Arco túmido cuyos centros están dentro del vano o de las prolongaciones de las verticales de apoyo.

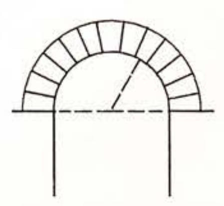

Arco angrelado

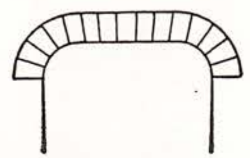
Arco angular

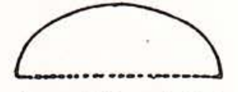

Arco carpanel

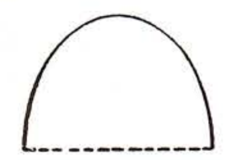

Arco de herradura


Arco por tranquil

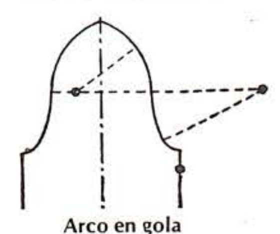

Arco de medio punto


Arco deprimido


Arco elíptico rebajado

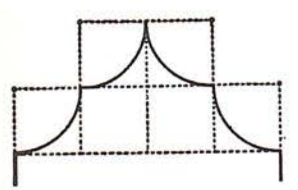


Arco elíptico peraltado



Arco en gola

Arco escarzano

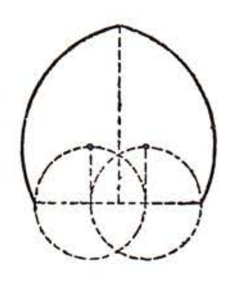


Arco festoneado



Arco ojival

Arco tudor



Arco túmido

Arco de medio punto: El que consta de un semicírculo entero.

Arco de triunfo: Monumento erigido en honor de emperadores o generales, construído con uno o tres arcos y cuyos estribos se decoran con elementos arquitectónicos, grupos estatuarios y bajos relieves.

Arco deprimido: El formado por dos cuadrantes y una recta horizontal.

Arco elíptico: El formado por una semielipse. Se le conoce por el nombre de **arco del hilo**, debido al sistema de que se valían antiguamente para trazarlo.

Arco en gola: El que tiene los arranques convexos, formando la figura de dos grandes cimacios que se cortan en la clave.

Arco enviajado: El que tiene sus jambas o apoyos colocados oblícuamente respecto a los paramentos.

Arco escarzano: Arco circular rebajado que corresponde a un ángulo de 60º

Arco fajón: El que sobresale del intradós de una bóveda.

Arco festoneado: Llámase así cuando el hueco del vano está terminado, por la parte superior, por una serie de arcos formando una combinación de ondulaciones convexas.

Arco flamígero: Arco conopial.

Arco formero: Cada uno de los arcos sustentantes de una nave con bóveda por arista o de crucería, paralelos al eje mayor de la misma.

Arco ojival: Arco formado por 2 segmentos circulares que se cruzan en el centro. Es característico del arte gótico.

Arco triunfal: El que se levanta en las iglesias entre la nave y el presbiterio.

Arco tudor: El de cuatro centros, rebajado y apuntado en la clave. Es un arco conopial achatado.

Arco túmido: El apuntado, un tanto hinchado en sus tercios; los centros de los arcos que lo forman están situados encima de la línea de impostas.

Arco zarpanel: Arco carpanel.

Arquitrabe: Parte inferior del entablamento que descansa sobre los capiteles de las columnas.

Atico: Prolongación del muro de la fachada que oculta la cubierta.

Atlante: Columna a la manera de una estatua masculina.

Atrio: Patio de entrada de la Casa Romana. Descubierto entre muros y tejado lateral. Terraza o andén de acceso a la iglesia o palacio.

Balaustre: Serie de pequeñas columnas o elementos verticales de una baranda. Une el antepecho y el zócalo.

Basamento: Parte inferior del edificio o piso bajo tratado como un zócalo.

Bóveda: Techo de fábrica que cubre un espacio entre muros o pilares.

Bóveda de cañón: De forma semicircular.

Bóveda vaída: Cúpula hemisférica con cuatro costados seccionados por planos verticales.

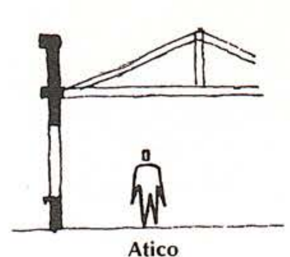
Bóveda a lunetas: Hueco de una bóveda que sirve de iluminación y ha sido formado por una bóveda menor transversal.

Bóveda esférica: De forma esférica; cúpula Domo.

Bóveda de Aristas: Formada por la intersección de dos bóvedas de cañón iguales, o una mayor que la otra.

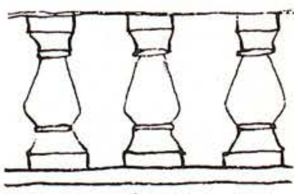
Bóveda de crucería: Cuando las aristas anteriores tienen resaltes en mampostería cruzándose al centro.

Campanile: Campanario.

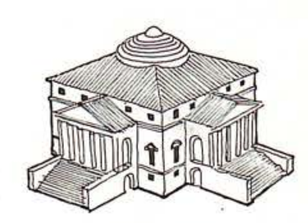


Atico

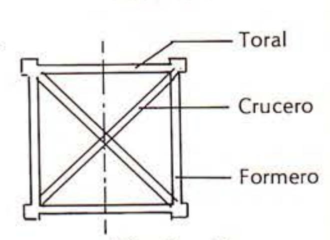
Atlante



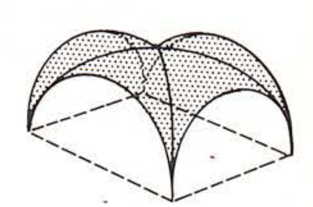
Balaustre



Basamento



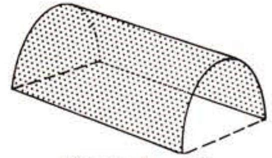
Bóveda vaída

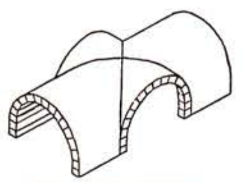


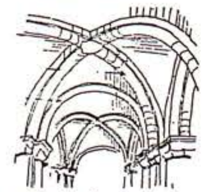
Bóveda de crucería

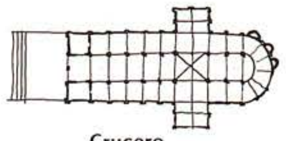


Bóveda esférica

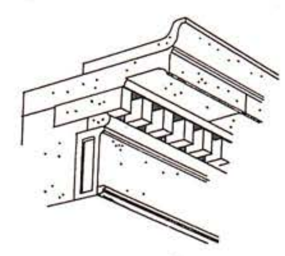

Bóveda de cañón

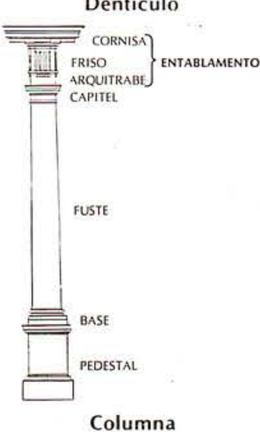

Bóveda de lunetas


Bóveda de crucería


Crucero


Cariátide


Denticulo



Columna

Campata: Módulo espacial constituído por un cuadrado en planta, cuatro columnas en sus vérticas y una cubierta.

Canon: Regla. Se dice del conjunto de normas y medidas de los elementos y su manera de combinarlos.

Capitel: Parte superior de la columna que recibe el arquitrabe horizontal. Varía según el orden e inclusive, es el principal elemento para reconocer el Orden.

Cariátide: Estatua de mujer a la manera de una columna.

Clave del arco: Dovela central de un arco.

Columna: (dórica, jónica, corintia). Elemento vertical de sostén cilíndrico o cuadrado, la columna clásica consta de base, fuste y capitel.

Cornisa: Moldura salida que remata el entablamento.

Crucero: Punto de cruzamiento entre la nave principal de la iglesia con la nave central del transepto o cuerpo transversal.

Cúpula: Bóveda esférica.

Dentículo: Bloques cúbicos que adornan la parte inferior de la cornisa.

Edículo: Pequeño edificio o pequeña estructura arquitectónica.

Entablamento: Conjunto superior del remate horizontal de la fachada, está compuesto por arquitrabe, friso y cornisa.

Exendra: Construcción descubierta, a modo de vestíbulo, de planta semicircular o rectangular, con asientos fijos. Se aplica, este término algunas veces a un ábside o nicho de iglesia.

Festón: Adorno en forma de guirnalda compuesto de hojas y flores.

Friso: Parte horizontal intermedia del entablamento.

Frontón: Remate de un edificio, generalmente triangular o circular.

Fuste: Elemento vertical de la columna entre la base y el capitel.

Galería: Corredor en un piso superior a la manera de un balcón con vidriera o columnas y pilares.

Hexástilo: De 6 columnas. Pórtico sostenido por seis columnas.

Imposta: Moldura en el arranque del arco. Generalmente en el remate de la pilastra vertical.

Intercolumnio: Espacio o vano entre cada pareja de columnas.

Loggia: Galería cubierta, pero abierta.

Luneto: Ventana en forma de pequeña bóveda, para iluminar al interior de una cúpula o bóveda mayor.

Ménsula: Elemento ortogonal sobresaliente de un plano, generalmente para sustentar algo.

Metopa: Ubicada en el friso del entablamento, espacio libre entre los triglifos.

Modillón: Pequeños bloques que adornan la moldura baja de la cornisa.

Moldura: Protuberancia o relieve en un edificio que adorna geométricamente los planos. Sigue perfiles variados.

Oculo: Pequeña ventana circular, en un frontón, ático o riñón de arco.

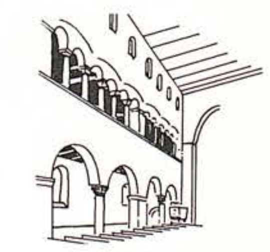
Odeón: Lugar en donde se escuchaba a los músicos griegos.

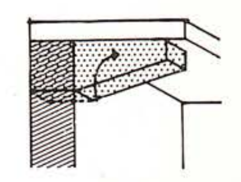
Orden: Conjunto de relaciones y medidas del elemento definido por la columna (base, fuste, capitel) y el entablamento.

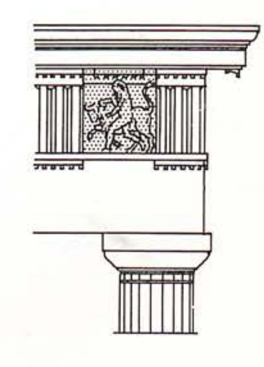
Orden colosal: Se llama así a cualquier orden cuyas columnas cubran varias plantas partiendo del suelo.

Orden compuesto: Vitruvio no describe este orden, que combina elementos propios del jónico y el corintio. Probablemente surgió posteriormente. El primero que lo menciona es Alberti (c. 1450) y Serlio lo describe por vez primera como el quinto y más complicado de los cinco órdenes.

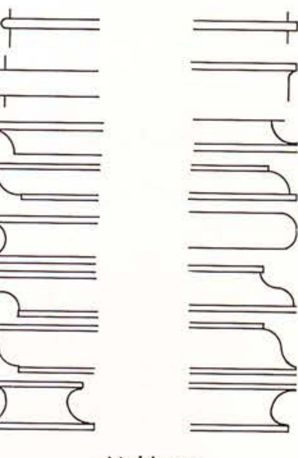

Frontón

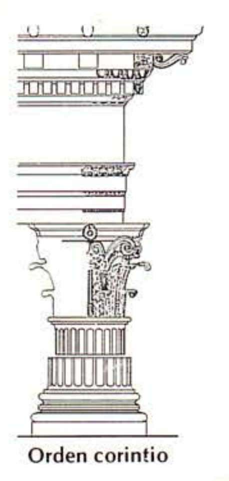

Galería

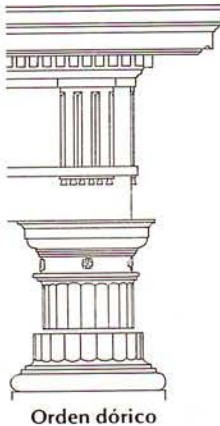

Ménsula

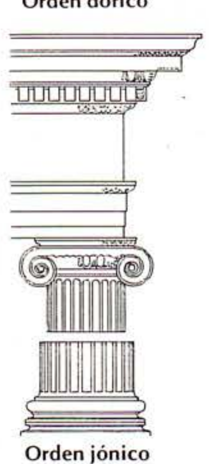

Metopa

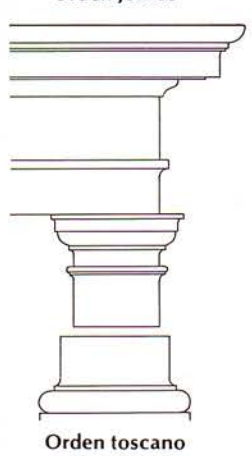

Modillón


Molduras


Orden corintio


Orden dórico


Orden jónico


Orden toscano

Orden corintio: Este orden fue una invención ateniense del siglo V a. C. pero los primeros ejemplos sólo se diferenciaban del jónico en la ornamentación vegetal del capitel. Hasta Vitruvio se limita a comienzos del siglo I. a. C. a describir únicamente el capitel "porque el orden corintio no tiene reglas distintas para las cornisas y demás ornamentos". Sin embargo, en las obras romanas posteriores, el entablamento corintio llegó a cristalizar en algo claramente específico. Vitruvio atribuye el diseño original del Capitel al escultor Calímaco quien, según dice, se inspiró en un cesto de labores colocado, bajo la protección de una losa (el ábaco), sobre el sepulcro de una joven corintia, y alrededor del cual había crecido un acanto silvestre. El orden corintio, tal como se empleó a partir del siglo XVI, está basado en los ejemplos romanos, y especialmente en los templos de Vespasiano y Cástor y Pólux del Foro.

Orden dórico: Tanto el dórico griego como el dórico romano tienen, en último término, un origen griego pero evolucionaron de modo distinto. Tienen en común: 1. La presencia de triglifos en el friso, con mútulos y gotas en el sófito de la corona; y 2. el hecho de que el capitel conste de poco más que un ábaco sostenido por una o varias molduras. El orden griego carece de base; Vitruvio tampoco prescribe base alguna para la columna dórica pero, en la práctica, el orden romano siempre presenta una base; el griego, nunca. Dado que hasta finales del siglo XVIII no se consiguió de nuevo un conocimiento pleno y una apreciación adecuada del dórico griego, este orden es raro en el mundo moderno hasta 1800 aproximadamente.

Orden gigante: Aplicado por Miguel Angel en las fachadas del Campidoglio. Une la base con el entablamento del edificio de varios pisos.

Orden jónico: Se originó en Asia Menor a mediados del siglo VI a. C. y se caracteriza en los ejemplos romanos por dos rasgos principales: 1. El capitel con volutas; 2. La presencia de dentículos en la cornisa. Vitruvio describe este orden minuciosamente.

Orden toscano: Este orden procede de un antiguo tipo de templo etrusco y tiene, como señala Vitruvio, un carácter primitivo, con anchos intercolumnios que hacían necesario el uso de vigas de madera. Los tratadistas del siglo XVI lo consideraban protodórico y el más tosco y masivo de los cinco órdenes.

Periptero: Es un templo circular rodeado de columnata.

Peristilo: Galería de columnas que rodean un patio o un edificio.

Pilastra: Refuerzo o protuberancia vertical de un muro, o columna completa de sección rectangular o cuadrada. Puede llevar uno de los capiteles clásicos.

Pórtico: Estructura columnada y cubierta frente a un edificio.

Presbiterio: Parte principal de la iglesia donde se halla el altar principal. Generalmente está algunos escalones sobrelevado.

Pronaos: Pórtico entre muros que da acceso a la cella.

Proto: Prefijo que significa primero.

Regente: Encargado de algo.

Renacimiento romano: De la Ciudad Santa. Siglo XVI.

Renacimiento toscano: De Florencia y Toscana, Siglo XV-XVI.

Riñones: Región plana en la pared, ubicada a la altura del arco mismo.

Sala Octogonal: Planta octogonal.

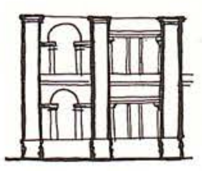
Sala Tetrástila: Con cuatro columnas interiores hacia cada uno de los vértices.

Semicolumna: Media columna adosada a una pared lisa.

Serliana: Vano descompuesto en un arco de medio punto en el centro y dos vanos arquitrabados rectos a cada uno de los lados. La imposta del arco es a la vez el arquitrabe.

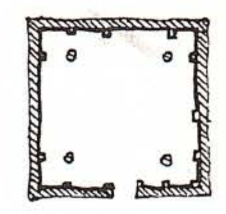
Stoa: Galeria porticada frente al ágora griega.

Tambor: Muro vertical, cilíndrico o poligonal sobre el cual se asienta la cúpula.


Orden gigante


Pilastra

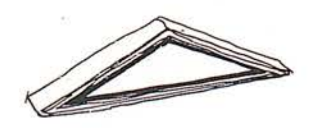

Pórtico

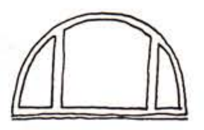

Sala tetrástila


Semicolumna


Serliana


Tambor


Tímpano


Ventana termal

Tetrástilo: De 4 columnas.

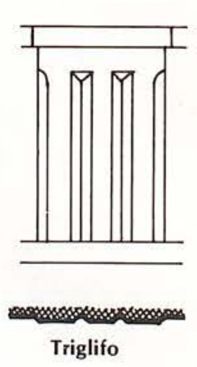
Tímpano: Espacio interior (triangular o circular) en el frontón, generalmente liso y delimitado por las dos molduras inclinadas y la cornisa horizontal.

Torres palomares: Torres verticales a los lados de la casa, utilizada como altillo de las palomas.

Transepto: Cuerpo ortogonal a la nave central de la iglesia. Formado por el crucero central y los brazos del transepto.

Triglifo: Grupo de tres molduras verticales que decoran el friso, alternando con las metopas.

Ventana termal. Ventana ámplia de vano semicircular con dos divisiones verticales. Empleada en las termas romanas.


Triglifo

BIBLIOGRAFIA

Rudolf WITTKOWER, Principios arquitectónicos en la Edad del Humanismo. Academy Editions London, 1973.

James ACKERMAN, Palladio. Penguin Books, 1966.

Lionello PUPPI, Palladio. Ediciones Toray S.A., 1968.

Andrea PALLADIO, Los Cuatro Libros de Arquitectura. Dover Books.

Walter Muir WHITE HILL, Frederick NICHOLS, Palladio in America. Rizzoli, New York, 1978.

Henry Hope REED, La Arquitectura de Palladio y Su Influencia. Dover Publ., 1980.

Leonardo BENEVOLO, Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Ediciones TAURUS, Madrid, 1972.

Francisco GIL TOVAR, Historia del Arte e Iniciación al Conocimiento de los Estilos. Bibiográfica Colombiana, 1965.

Rudolf WITTKOWER, Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ed. GILI, 1979.

Dora WARE, Betty BEATTY, Diccionario Manual Ilustrado de Arquitectura. Ed. GILI, 1981.

Arnold HAUSER, Historia Social de la Literatura y el Arte. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966.

Alfred VON MARTIN, Sociología del Renacimiento. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1946.

Giulio Carlo ARGAN, El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días. Ed. Nueva Visión, 1973.

Nikolaus PEVSNER, Esquema de la Arquitectura Europea. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1968.

Paolo PORTOGHESI, Roma del Renacimiento, Catálogo Sistemático.

John SUMMERSON, El Lenguaje Clásico de la Arquitectura, Ed. GILI, 1974.

Charles JENCKS, et alt., El Significado de la Arquitectura.

Colin ROWE, Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos. Ed. GILI, 1978.

Colin ROWE, Las Matemáticas de la Villa Ideal.

Fondo Editorial ESCALA

PEDIDOS

Calle 30 No. 17-70 • Tels: 2325147 - 2325148
Apartado Aéreo 10977 • Bogotá - Colombia



BOGOTA
SINOPSIS SOBRE SU EVOLUCION URBANA
CARLOS MARTINEZ



ALBERTO SALDARRIAGA R.
- Arquitecto -

formato: 24 x 23 cm.
papel: esmaltado
ciento cuarenta páginas.

Ecología y medio ambiente en función de la arquitectura.

CARLOS MARTINEZ
- Arquitecto -

formato: 24 x 23 cm.
papel: guipur
ciento sesenta páginas.

Presenta este volumen, conforme al título que lo encabeza, una síntesis del proceso de urbanización de Bogotá en el lapso comprendido entre la fecha de su fundación y la década final del siglo XIX.

GERMAN TELLEZ
- Arquitecto -

formato: 24 x 23 cm.
papel: guipur.
trescientas treinta páginas.

Recopilación de diez años de Crítica, Análisis Histórico y Fotografía de Arquitectura de Germán Téllez.

CARLOS MARTINEZ
- Arquitecto -

formato: 24 x 23 cm.
papel: guipur
ciento setenta páginas.

Secuencias panorámicas del ambiente Urbano, Social y Económico de Bogotá, captadas por escritores nacionales y extranjeros a lo largo de cuatro siglos.

FERNANDO MARTINEZ S.
- Arquitecto -

formato: 24 x 23 cm.
papel: esmaltado
doscientas dieciséis páginas.

La arquitectura del Autor a través de 30 años de ejercicio profesional.

DICKEN CASTRO
- Arquitecto -

formato: 24 x 23 cm.
papel: guipur
doscientas treinta páginas.

Este libro tiene el propósito de avivar en el lector, su capacidad receptiva y estimularlo para que se involucre, concientemente en los procesos del diseño.

GUILLERMO BERMUDEZ
- Arquitecto -

formato: 24 x 23 cm.
papel: esmaltado.
doscientas veinte páginas.

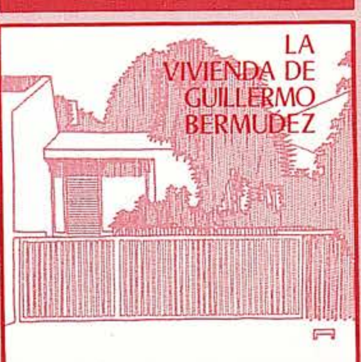
Diseños que sorprenden por la exactitud y limpieza de su ejecución y en los que el detalle responde por entero en una forma arquitectónica depurada y bella; ejemplos ampliamente ilustrados con planos, cortes, detalles y fotografías.



FERNANDO
MARTINEZ
SANABRIA

trabajos de arquitectura





Tema
ANDREA PALLADIO

Autor
CARLOS NIÑO MURCIA

Colección
Cuadernos de Arquitectura ESCALA

Edición
No. 5 Octubre 1983

Director
David Serna Cárdenas

Diseño e Impresión
ESCALA